permanența fantasticului

Avangarda franceză

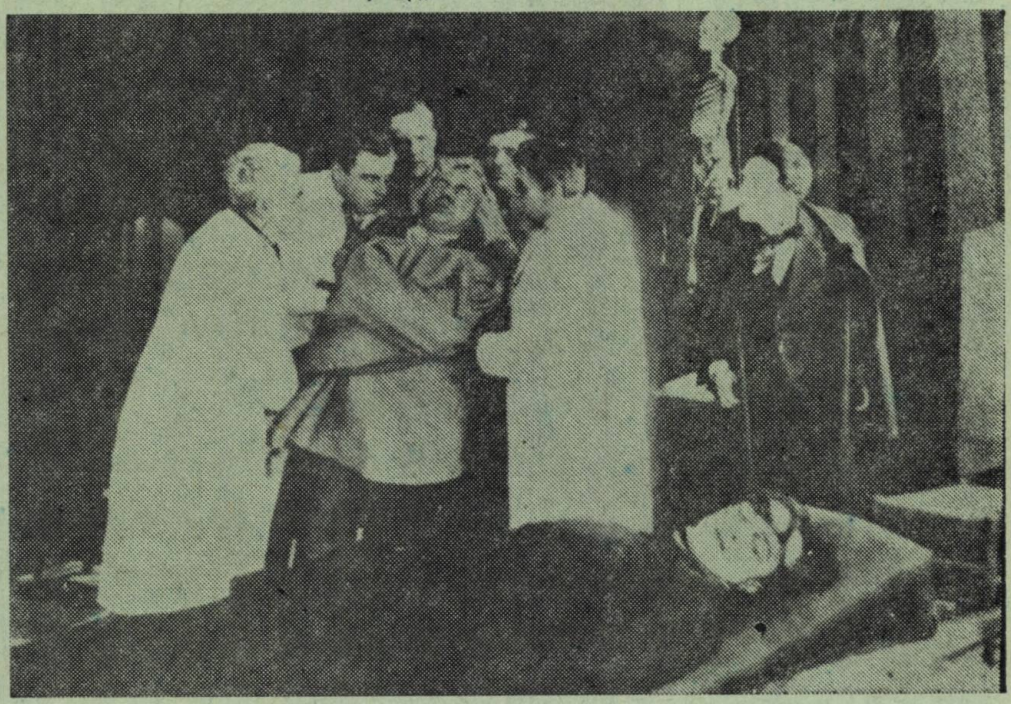
Louis Feuillade, maestrul absolut al „serialului" francez din 1913 pînă în 1925, cînd a murit, nu poate fi ignorat dacă se încearcă o istorie a cinematografului fantastic. Deși operele sale cu adevărat fantastice sînt puține („Fantomas", „Vampirii", „Judex") și asimilate mai ales genului prin scenariul rocambolesc, eroii stranii și o anumită atmosferă de mister care le caracterizează. Această atmosferă fantastică și stranie, căutată însă și plasată chiar, nu o dată, în viața reală, dublată de o debordantă inventivitate — tipuri, situații etc., au făcut succesul — în acei ani din timpul primului război mondial și imediat după aceea — acestui gen de cinematograf al imaginarului, care nu era neapărat o evaziune, ci poate, mai degrabă, o aprofundare a realității.

Primele filme de mister și suspense („Vampirii" de Louis Feuillade)

Expresionismul german

La rîndul lor, expresioniștii germani, în frunte cu Paul Wegener, încearcă să-și găsească un stil propriu, îndreptîndu-și atenția spre legendele evului mediu germanic care se bazează pe dedublarea personalității umane, pe forța destinului, pe dezlănțuirea neașteptată a puterilor magice etc. În afara celebrelor sale adaptări după „Golem", Paul Wegener realizează în 1916 două filme care se pot încadra perfect cinematografului, socotit încă de pe atunci, fantastic. În „Yogi", de pildă (o primă versiune după „Omul invizibil", cu mult înaintea celei semnate de americanul James Whale), ușile

Dl. doctor are halucinații („Cabinetul dr. Caligari" de Robert Wiene)



Golemul

În evul mediu,
o figură de argilă
care era consultată în chip de oracol,
purta înscris pe frunte cuvîntul Adevăr,
în caractere ebraice;
dacă mințea, cuvîntul se ștergea
și nu mai rămînea decît o bucată informă de lut.

1915. „Golemul" — Paul Wegener și Henrik Galeen (Germania)
1917. „Golemul și dansatoarea" — Paul Wegener (Germania)
1918. „Golemul" — d'Urban Gad (Germania)
1920. „Golemul" — Paul Wegener (Germania)
1936. „Golemul" — Julien Duvivier (Franța)
1951. „Cisaruv pekar" — Martin Fric (Cehoslovacia)
1966. „Golemul" — Jean Kerchbron (Franța)
1967. „El" — Herbert J. Leder (Anglia)

se închid și se deschid misterios, un cuțit străpunge aerul fără să vedem mîna care îl lansează, picăturile de sînge curg din răni invizibile, obiectele circulă enigmatic, urme de pași apar pe nisip fără să se vadă picioarele care le lasă etc.

Mai puțin atras de efectele fantastice obținute prin deformarea perspectivei în construcția decorurilor și a misterului realizat cu mijloace scamatoristice caracteristice expresionismului, Robert Wiene realizează un „Cabinet al dr. Caligari", în care se bizuie pe căutări strict fotografice, pe jocuri de umbre foarte alungite ca să redea halucinațiile sinistrului doctor.

Murnau și ciuma

În 1922, F.W. Murnau a adaptat „Dracula" lui Stoker. Dar ca să economisească drepturile de autor, Murnau și-a strămutat vampirul din Transilvania la Londra și i-a schimbat numele în Nosferatu (ceea ce i-a atras, de altfel, și un proces

Fidel lui Goethe? („Faust" de F.W. Murnau)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Lon Chaney transformă monstrul în vedetă („Fantoma de la operă")

Cocteau preia, după 20 de ani, „stilul" fantomei („Frumoasa și bestia")

de plagiat). În afară de cîteva idei de regie socotite de istoriografi ca excelente (umbra uriașă a lui Nosferatu întinzîndu-se și cuprinzînd orașul) sau de scenariu (Nosferatu provoacă prima epidemie de ciumă), filmul are meritul de a fi avut cea mai bună interpretare a personajului principal din cîte versiuni s-au făcut vreodată. Slăbiciunea cumplită a vampirului și paloarea sa cadaverică au rămas celebre și de neimitat.

Cu „Faust", Murnau face o transcriere destul de fidelă a operei lui Goethe, apăsînd însă pe una din temele sale preferate: ciuma (de altfel sînt și secvențele cele mai izbutite). Ciuma, ca cea mai desăvîrșită generatoare de groază (și pentru acea epocă și cea mai veridică).

Primii monștri... sacri

Fantasticul a ocupat întotdeauna un loc de frunte în cinematograful american și marii clasici ai sonorului (1930—1935) n-au făcut, de fapt, decît să reia teme și subiecte folosite cu mult înainte. În tot cazul, filmul fantastic american este contemporan cu operele europene ale lui Méliès și cu expresionismul german: „Frankenstein", de pildă, de Searle Dawlcy este din 1910, iar „Dr. Jekyll și dl. Hyde" de Henderson datează din 1912, etc.

Perioada 1925—29 abundă și ea în filme de groază, multe dintre ele fiind remake-uri, după ceea ce se făcuse cu 10 sau 5 ani înainte. Dar ce reu-

17536

șesc americanii spre deosebire poate de europeni este lansarea de mari interpreți, de monștri (deloc sacri). Iar Conrad Veidt, John Barrymore și mai cu seamă Lon Chaney transformă monstrul în vedetă (de astă dată sacră).

Monstrul-prototip...

... se consideră a fi fost creat de regizorul Rupert Julian de la casa „Universal" o dată cu „Fantoma" sa de la operă. Un monstru cu o psihologie mai puțin rudimentară, o creatură sfîrtecată între geniul ei muzical și patima uciderii, între omenie și oroare. De la Julian citire, fie că va fi Frankenstein, om cu mască de ceară, vampir sau strigoi, „Monstrul-Universal" se va zbate întotdeauna între bine și rău, între a nu fi chiar om și a nu fi pe de-a-ntregul fiară. Din acei ani '30 și pînă azi de altfel, nimic nu se va schimba, constantele rămîn identice, și un film ca „Frumoasa și bestia" de Cocteau (1946) va relua, după 20 de ani, imagini foarte apropiate de cele folosite de Julian.

Dracula și Frankenstein

1931 este socotit an de cotitură și punct de plecare pentru epoca de aur a fan-

Începe competiția groazei (Bela Lugosi în „Dracula")

Cel mai celebru Dracula... (Christopher Lee)

Frankenstein

De la primul „Frankenstein", din 1910, presupus a fi de J. Searle Dawley (Statele Unite), pînă în 1970, s-au făcut 30 de filme cu și despre Frankenstein. Cîteva „celebrități":

1931. „Frankenstein" (cu Boris Karloff) — James Whale (SUA)
1942. „Spectrul lui Frankenstein" (cu Lon Chaney jr) — d'Erle C. Kenton (SUA)
1948. „Doi netoți împotriva lui Frankenstein" (cu Abbot și Costello) — Charles T. Barton (SUA)
1952. „Torticola împotriva Frankensberg" (cu Michel Piccoli) — Paul Paviot (Franța)
1957. „Evadarea lui Frankenstein" (cu Christopher Lee) — Terence Fischer (Anglia)
1969 „Întoarcerea lui Frankenstein" (cu Freddie Jones) — Terence Fischer (Anglia)

... concurat de nu mai puțin faimosul Frankenstein (Boris Karloff)

tasticului american. Unul după altul, filmele genului își dispută dreptul la „a îngrozi cel mai tare" pe bieții spectatori. Strania competiție, pornită de casa „Universal" și continuată apoi cu frenezie și de alte firme cinematografice, a produs zeci și zeci de pelicule, printre care „Dracula" de Tod Browning și „Frankenstein" de Robert Florey cu care începe perioada de „groază" a fantasticului american.

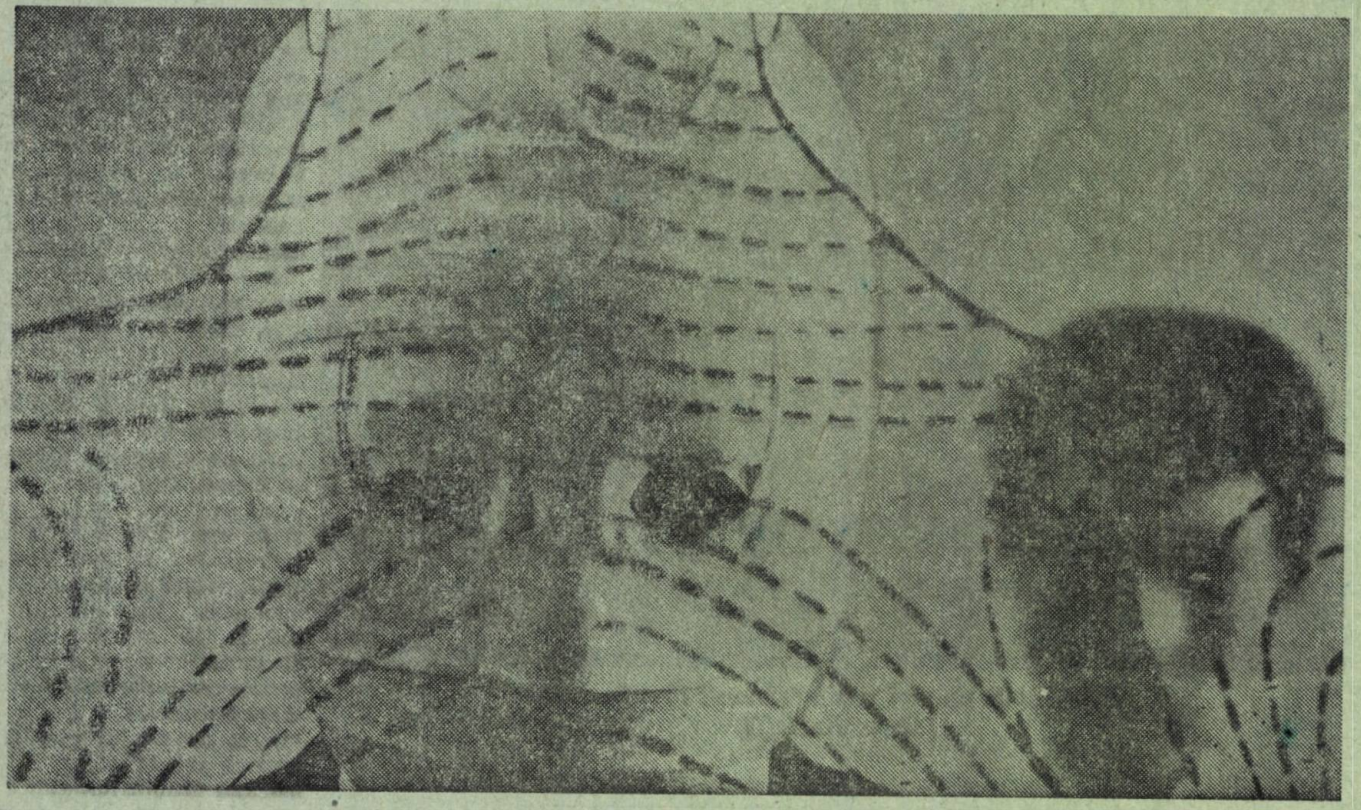
Galeria monștrilor

Succesul neașteptat obținut de „Dracula" și de „Frankenstein" dă semnalul unui uriaș interes pentru filmul fantastic și de groază. Totuși producătorii se năpustesc să calce pe nervii spectatorilor, inventînd (să recunoaștem, cu prea puțină fantezie) o întreagă familie în jurul celor doi „năpăstuiți": „Fiica lui Dracula" de L. Hillyer și „Logodnica lui Frankenstein" de James Whale sînt doar două celebre rubedenii. Urmate, mai tîrziu, de „Frankenstein a evadat" , „Frankenstein se înapoiază", „Coșmarul lui Dracula" și alte coșmaruri asemănătoare.

Dar o dată cu lansarea de monștri-vedetă apar, cum am mai spus, și vedete-monștri. Actorii care se specializaseră în asemenea roluri (ca Boris Karloff și Bela Lugosi) nu mai acceptă scenarii de mîntuială. Ei vor să creeze. Drept care procesul de turnare se lungește și se complică. Scenaristul și regizorul cîștigă importanță, ieșind încet-încet din anonimat, chiar și pentru public. Se spunea atunci că fantasticul pretinde din partea creatorilor săi o mai mare sensibilitate. S-ar putea, în măsura în care trebuie să ai mintea și spiritul deschise tuturor formelor de

Publicul, saturat de fantome, vrea o groază palpabilă... („King Kong" de Coper și Schoedsack)

...ca să-și verifice rezistența („Chipul celuilalt" de Teshigahara)



cultură, să nu ai prejudecăți și să fii adeptul îndoielii cartheziene, să accepți un oarecare prost gust inerent genului, dar să știi să-l ponderezi, calități pe care Hollywoodul de pînă atunci nu le ceruse artizanilor săi. Și așa, la școala fantasticului, învață și se călesc cineaștii americani care au făcut faima „uzinei de vise" (și de coșmaruri) de mai tîrziu.

Preistoria din mucava

Cu timpul însă, spectatorii încep să obosească sau poate, cine știe, sufereau și ei un proces de călire. Cum, necum, dar nici Dracula și nici Frankenstein nu mai izbuteau să-i îngrozească, și deci să-i intereseze. Trebuia schimbată formula. Scenariști și realizatori încearcă atunci să aprofundeze genul, să-l interiorizeze și, în loc să-și bată capul să născocească noi efecte de groază, se străduiesc să-l vrăjească pe spectator prin atmosferă. Apar, astfel, filme așa zis onirice, mizînd pe seducerea publicului prin ciudățenia, straniul, insolitul decorului, situațiilor, personajelor, stărilor de spirit. Trudă zadarnică. Publicul nu vrea o frică metafizică, nu vrea malezuri și angoase, el vrea filme sănătoase care, dacă e să-i pună nervii la încercare, apoi să o facă cinstit, pe față, și să-i dovedească că rezistă. Din fericire pentru producătorii în panică, Jack Arnold inventează o creatură jumătate-om, jumătate-crocodil, un fel de sinteză între fantastic și știință care va cunoaște un succes de public, dacă nu tot atît de mare ca filmele anului de aur 1931, în orice caz foarte promițător pentru supraviețuirea genului. Creatorii de fantastic scot acum la iveală din nebănuite adîncuri de pămînt și apă, tot soiul de monștri — caracatițe, păianjeni, furnici — evident gigantice, evident preistorice, evident din mucava.

Spaimă la „Cinecittà"

Precursor al fantasticului european, Riccardo Freda a realizat, în 1956, „Vampirii", cam în același timp cu încercarea de reluare a genului în America. Tentativa lui a rămas destul de izolată (pe vremea aceea Italia descoperea (?) peplumul și superproducția greco-romană). Totuși o oarecare influență se resimte și apare seria „Maciste..." (...„contra fantomelor" de Gentilomo sau... „contra monștrilor" de Marzelli), după ce tot Freda făcuse primul „Maciste în Infern".

Fantastic la Tokio

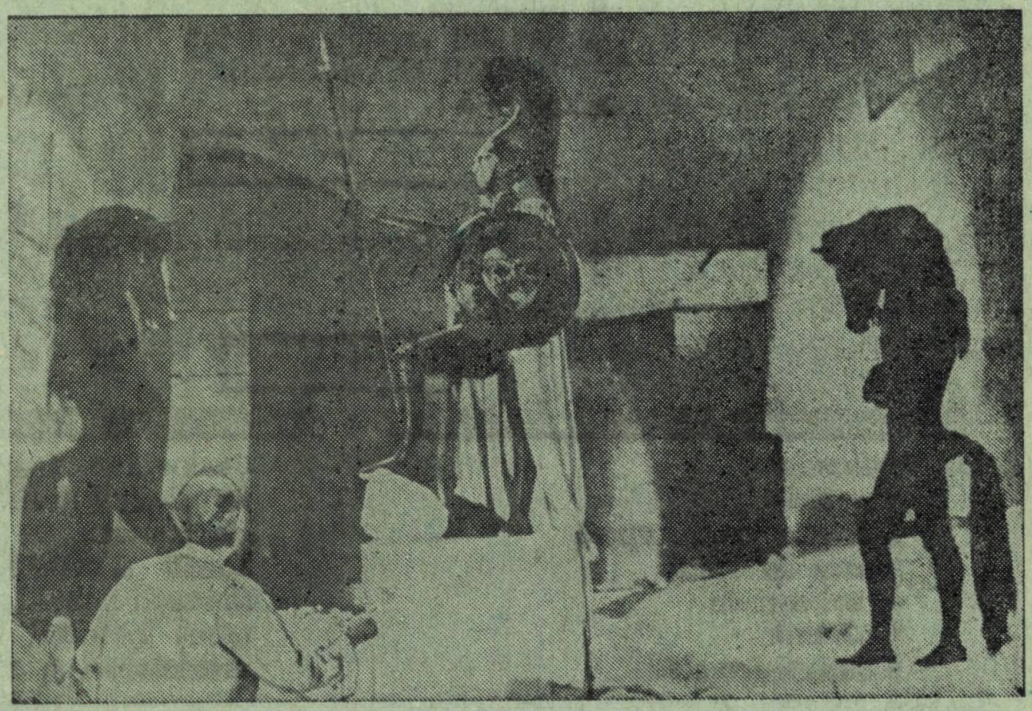
Prin simpla lor naționalitate, japonezii le apar europenilor (și chiar americanilor)... fantastici. Cinematograful lor nu surprinde numai prin decorul insolit, dar și prin atmosfera stranie, născută din psihologia și aspirațiile unui popor prea puțin cunoscut în afara granițelor lui, prea puțin înțeles. A nu se uita uimirea provocată la Cannes, în 1964, de „Femeia nisipurilor" a lui Teshigahara, care fără a fi un film fantastic, căpăta totuși, pentru europeni, o aureolă de straniu, de ireal. Ca să nu mai vorbim de „Harakiri".

Vampiri, animale preistorice (vezi „Godzilla"), ființe extraterestre mișună și în cinematografia japoneză. Dar poate singurul film fantastic care evită această recuzită, sau în tot cazul ocolește efectele ei groase, este „Kwaidan" al lui Kobayashi. Aici fantasticul are accente lirice, spaima, mai degrabă o stare de spirit incomodă, este provocată de puterea de sugestie a decorului, iar scenele „tari" sînt rare și au durata fulgerului, atît cît să marcheze un moment-cheie.

Anti-fantastic la Paris

Deși a existat un Méliès și un Feuillade, se spune că Franța nu a fost niciodată țara fantasticului cinematografic. Și se mai spune că de vină este Descartes care, în al său *Discurs asupra metodei*, a declarat odată pentru totdeauna război supranaturalului. Și totuși, ce altceva decît fantastic este filmul lui Epstein, din 1928, „Căderea casei Usher"? Sau comediile lui René Clair: „Călătorie imaginară", „O fantomă de vînzare", „Nevastă-mea vrăjitoarea", „Frumusețea diavolului", „Frumoasele nopții" etc.? Sau „Legenda îndrăgostiților" de Cocteau — Delannoy, „Frumoasa și bestia" de Cocteau, și, de ce nu? „Fahrenheit 451" de Truffaut și „Alphaville" de Godard?

Supranaturalul anti-Descartes al lui Cocteau („Testamentul lui Orfeu")



groaza: teme și mituri

Constantele

Constantele filmului fantastic sînt numeroase și ele se regăsesc în toate operele, în așa fel încît o clasificare este destul de anevoioasă. Cea mai caracteristică dintre toate rămîne însă decorul, ușor adaptabil la toate climele și climatele. Fie că acțiunea se petrece în Anglia victoriană, în Franța sau în America Latină, ea se organizează aproape întotdeauna în jurul unui castel izolat în pădure, mlaștini sau munți, în așa fel încît vîntul, ploaia și fulgerele să oblige pe cîte un călător imprudent să se oprească. Culoare lungi și întunecoase, draperii grele, lumînări care se sting la cea mai mică adiere, uși secrete, cripte și tot soiul de pivnițe misterioase sînt tot atîtea constante ale filmului fantastic și de groază. Dar aceste permanențe nu reprezintă o slăbiciune a genului, cum s-ar putea crede ci, dimpotrivă, substanța lui vitală, ca și schema westernului, mereu aceeași și mereu captivantă.

Dumnezeu

Evident că recesămîntul extratereștilor trebuie să înceapă cu bunul (și temutul) dumnezeu. E drept însă că prezența sa în filmele fantastice e cam timidă (și ineficientă), totuși mai aflăm pe ici pe colo cîțiva privilegiați care au avut cinstea și onoarea să dea ochii cu el, fie că El a catadicsit să coboare, fie că ei au fost constrînși să urce. În general însă, el, dumnezeu, se deranjează mai rar, preferînd să-și teleghideze îngerii și sfinții. Vă amintiți de îngerii-oameni (sau invers, deși e mai greu de crezut!) din „Miracol la Milano" al lui De Sica?

Diavolul

Diavolul a fost rareori erou de film (cu excepția comediilor). Ca și dumnezeu,

Creaturile spaimei

Extraterestre

- dumnezeu
- diavolul și slugile sale: vrăjitorii și magicienii
- moartea

Dintre cei morți

- fantomele
- zombiilè (cadavrele vii) și strigoii
- vampirii
- mumiile

Dintre cei vii

- suboamenii sau monștrii fiziologici:

infirmii:
monștrii
fantoma de la operă
masca de ceară
Frankenstein
Golemul
Monștrii-femele

- supraoamenii sau monștrii psihologici:

Jack-spintecătorul
Dr. Jekyll și dl. Hyde
Fu Manchu
Zaroff și vînătorii de oameni
savanții nebuni
omul invizibil
prezicătorii și maniacii

el este probabil prea temut — și prea imprecis — pentru a putea fi personaj în sine. Dar dacă n-a fost aproape niciodată vedetă, de multe ori a fost subiect, căci dacă ar fi să credem în cinematograful fantastic, el are tot atîția adepți pe pămînt ca și sfinția sa atotputernicul. Epocile în care diavolul — și acoliții săi, vrăjitorii și magicienii — s-a simțit cel mai la largul său, au fost evul mediu și secolele XVII și XVIII. Plasarea acțiunii filmelor fantastice în acele vremuri de restriște pentru vrăjitori și vrăjitoare, a permis spectaculoase reconstituiri istorice și unele filme foarte reușite. Ca de pildă „Maica Ioana a Îngerilor" de Kawalerowicz.

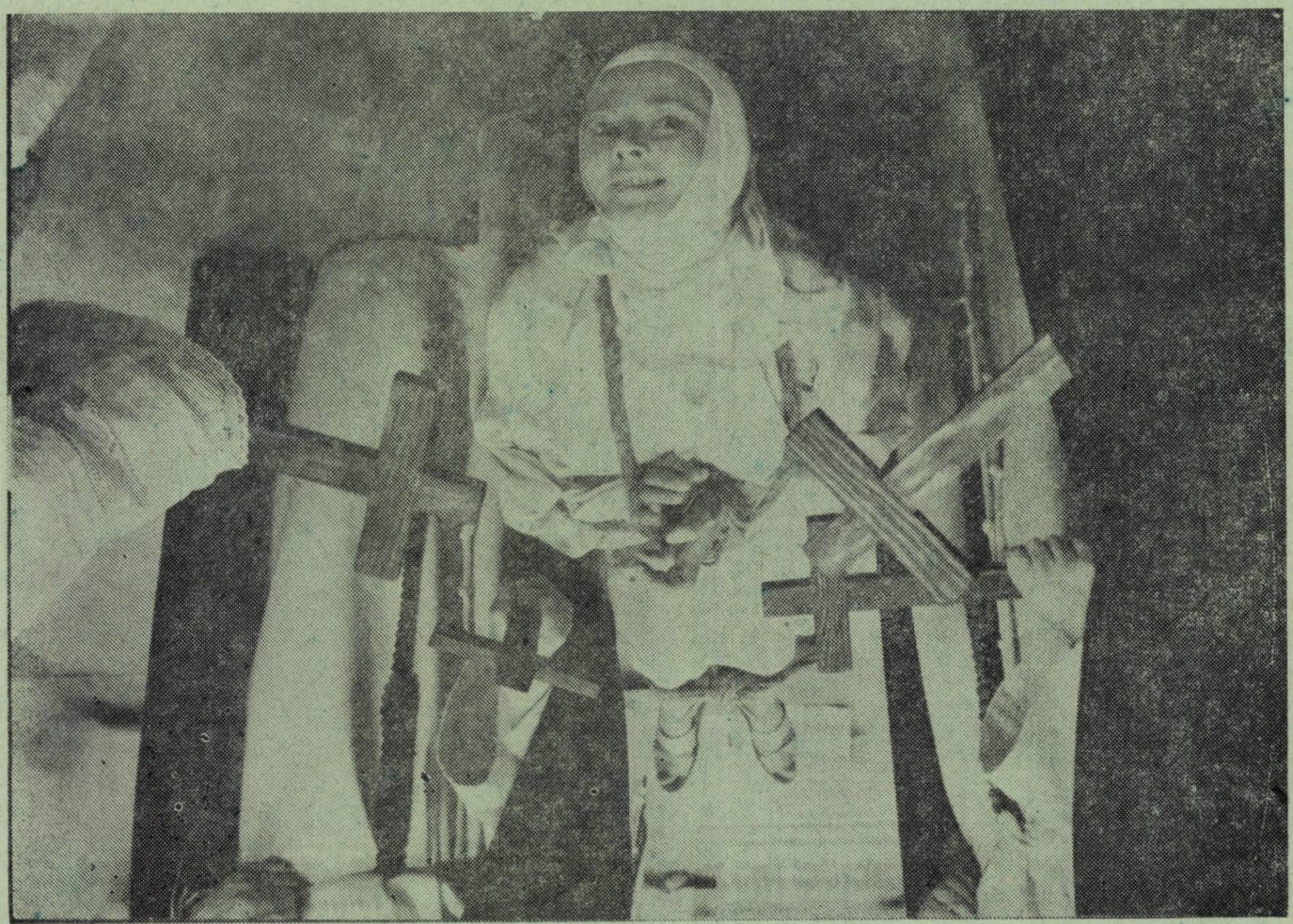
Fantome, mumii și vampiri

Fantoma poate fi socotită de „origine" britanică. Englezii au fost aceia care au studiat-o cu mult interes și gravitate, dedicîndu-i chiar două filme documentare. Dar deși ea apare mai ales ca pretext în comediile fantastice și de groază decît ca personaj, totuși prezența ei nu este desconsiderată chiar și în filmele cele mai serioase ca cele două adaptări shakespeariene: „Hamlet" al lui Laurence Olivier și „Hamlet" al lui Grigori Kozințev. După cum Akira Kurosawa în „Rashomon" se bizuie mai ales pe martori, veniți de dincolo de mormînt, ca să depună mărturie în favoarea adevărului și să povestească versiunea lor despre misterioasa întîmplare din pădure. Am putea, încercînd o clasificare a fantomelor, răspunde ca la școală: fantomele se împart în mai multe categorii: cele istorice, cele de castel, cele comune (adică banale, adică fantomele noastre de toate zilele) etc. Atît doar că nu merită să ne batem capul, pentru că și ele, (ca și mumiile) au cam ieșit din modă. Spre deosebire de vampiri, care s-au dovedit mai puțin desueți și pe care îi regăsim și la cei mai neconformiști realizatori ca, de pildă, Roman Polanski.

Spintecători și sugrumători

Paranoia omicidă este altă temă adeseori folosită de filmele fantastice. Chiar și în peliculele care păreau la pornire foarte departe de genul fantastic se găseș-

Reconstituirea evului mediu a lui Kawalerowicz („Maica Ioana a Îngerilor")



Diavolul şi slujitorii săi

Vrăjitor: Cel care se presupune că a făcut un pact cu diavolul în scopul de a se deda la rele şi ca să poată participa la adunările nocturne zise Sabbat.

Littré

Din 1897, de la primul „Faust" al lui Georges Hatot (Franţa), pînă în 1969, diavolului şi slujitorilor săi i s-au „închinat" nici mai mult nici mai puţin de 62 de filme, cîteva din ele fiind semnate de mari regizori: Spicuim:

1924. „Diavolul în oraş" — Germaine Dulac (Franţa)
1926. „Faust" — Murnau (Germania)
1942. „Les visiteurs du soir" — Marcel Carné (Franţa)
1943. „Cerul poate să aştepte" — Ernst Lubitsch (SUA)
1948. „Macbeth" — Orson Welles (SUA)
1956. „Margareta nopţii" — Claude Autant-Lara (Franţa)
1960. „Orfeo Negro" — Marcel Camus (Franţa)
1962. „Ochiul diavolului"—Ingmar Bergman (Suedia)
1963. „Casa diavolului" — Robert Wise (SUA)
1964. „Manuscrisul de la Saragosa" — W.J. Has (Polonia)
1965. „Simion din deşert" —Luis Buñuel (Mexic)
1967. „Cronică" — Istvan Gaal (Ungaria)
1968. „Copilul lui Rosemary" — Roman Polanski (SUA)

te asasinatul ca motor al acţiunii. Aşa, de pildă, în „Hoţul de crime" de Nadine Trintignant, eroul începe prin a-şi atribui, din joacă, o crimă pe care n-a comis-o, ca pînă la urmă s-o comită exact în condiţiile în care şi-a imaginat-o. Unul din cele mai celebre leit-motive ale superstiţiei populare este cel al mîinilor asasinului care, înfipte în braţul unui alt om, îi transmit acestuia patima uciderii. *Mîinile lui Orlac*, cartea lui Maurice Renard, a fost adaptat mai întîi de Robert Wiene în 1925, în stilul expresionismului german, mare amator de asemenea legende populare, şi mai tîrziu, în 1935, de Karl Freund. Schimbul de mîini sugrumător-pianist nu reprezintă singura atracţie a filmului centrat pe chirurgul Gogol, interpretat magistral de Peter Lorre. Frumuseţea, dacă se poate spune aşa despre un film de această factură, constă în tratarea fantasticului, devenit decor „ideal" pentru a ilustra o pasiune (a lui Peter Lorre pentru frumoasa Yvonne) de neconceput în viaţa reală, dar perfect plauzibilă în universul de coşmar — creat de Freund.

Obsedaţi şi maniaci

Mai spectaculoşi decît nebunii, maniacii şi obsedaţii au fost mereu „exploataţi"

O fantomă din categoria „castel" („Fantômas" de Feuillade)

O mumie din „categoria... Boris Karloff“

Mumia

Din 1915
pînă
în 1969
s-au făcut
(majoritatea
în Statele Unite)
20 de filme
cu mumia
ca personaj
principal
și
de cele
mai multe
ori
chiar
titular

Vampirul

Nebunia omicidă a lui... Peter Lorre („Mîinile lui Orlac“ de Karl Freund)

Din 1896, de la „Conacul diavolului“ al lui Méliès (Franța) și pînă în 1970 s-au realizat 80 de filme cu vampiri. Citățm:

1916. „Vampirul satului“ — Mack Sennett (SUA)

1921. „Vampirul Nosferatu“ — F. W. Murnau (Germania)

1930. „Dracula“ — Tod Browning (SUA)

1931. „Vampirul“ — Carl Dreyer (Danemarca)

1942. „Fiul lui Dracula“ — Robert Siodmak (SUA)

1945. „Insula morții“ — Mark Robson (SUA)

1956. „Vampirii“ — Riccardo Freda (Italia)

1957. „Vampirul“ — Roger Corman (SUA)

1960. „Să mori de plăcere“ — Roger Vadim (Franța)

1961. „Iubitele lui Dracula“ — Terence Fischer (Anglia)

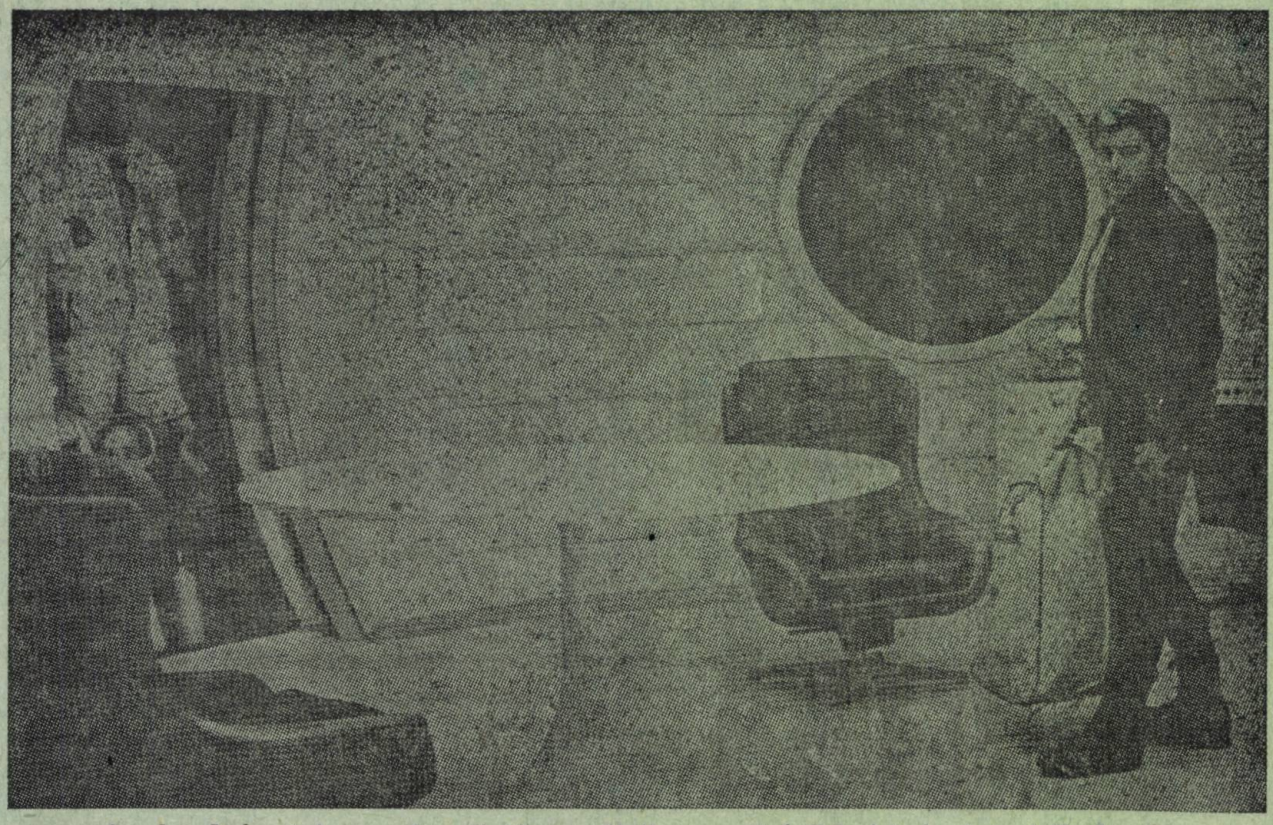
1967 „Kurenoko“ — Kaneto Shindo (Japonia)

O vampiră pentru un vampir („Iubitele lui Dracula" de Terence Fischer)

de cinematograf. Pentru aceste personaje, aparențele sînt adeseori înșelătoare, cîte ceva din mitul Jekyll-Hyde putîndu-se regăsi la fiecare dintre ele. Filme cu aceste nefericite creaturi sau despre ele s-au făcut cu duiumul și de toate calibrele, și au fost semnate de la iluștri regizori rămași necunoscuți pînă la mari cineaști ca Bergman, Buñuel și, evident, Hitchcock.

Pastișe și parodii

Tradiția caricaturizării fantasticului își are originile, departe, la începuturile cinematografului, și posedă chiar titluri de noblețe: Buster Keaton însuși, într-un scurt metraj din 1921, își îngăduie să ia peste picior cîteva creaturi drapate în „Malec și fantomele". Și Walt Disney s-a distrat printre fantome și tot soiul de monștri. Canarul Tweety, de pildă, înghite o băutură magică și se transformă în sinistrul domn Hyde ca să-l bage în sperieți pe bietul cotoi Silvestru („Silvestru și canarul"). Mai ambițios (cît de cît!), Jerry Lewis încearcă în „Dr. Jerry și dl. Love" (1964) o adevărată resuscitare a mitului Jekyll-Hyde, dar invers: bunul dr. Jerry este înspăimîntător de urît! Roman Polanski în filmele sale de acest „gen" este mai ambiguu, nu se știe exact cît e pastișă în ele și cît e omagiu adus genului și „eroilor" săi. Mare amator de fantastic, el însuși, regizorul s-a străduit să cucerească acel public care s-a lăsat (și se mai lasă încă) impresionat de Dracula, Frankenstein & Co.



„Omul trebuie să lucreze în știință cu mîinile curate" („Solaris" de Andrei Tarkovski)

Parodii și pastișe

43 de parodii s-au făcut din 1946 pînă în 1969.
Vom cita cîteva semnate de regizori mai importanți:

1920. „Castelul cu fantome" (cu Harlod Lloyd) — Hal Roach (SUA)
1921. „Malec și fantomele" (cu Buster Keaton) — (SUA)
1925. „Dr. Pyckle și Mr. Pryde" (cu Stan Laurel) — (SUA)
1946—1955. 7 comedii cu Abbott și Costello
1957. „Sperie-mă" — Georges Marchall (SUA)
1958. „Chipul" — Ingmar Bergman (Suedia)
1962. „Hercule contra vampirilor" — Mario Bava (Italia)
1964. „Manuscrisul de la Saragosa" — W.J. Has (Polonia)
1964. „Dr. Jerry și dl. Love" — Jerry Lewis (SUA)
1965. „Insomnie" (scurt metraj) — Pierre Etaix (Franța)
1967. „Balul vampirilor" — Roman Polanski (SUA)

Groaza de „palpabil", mai rentabilă ca nebunia („Păsările" de Alfred Hitchcock)

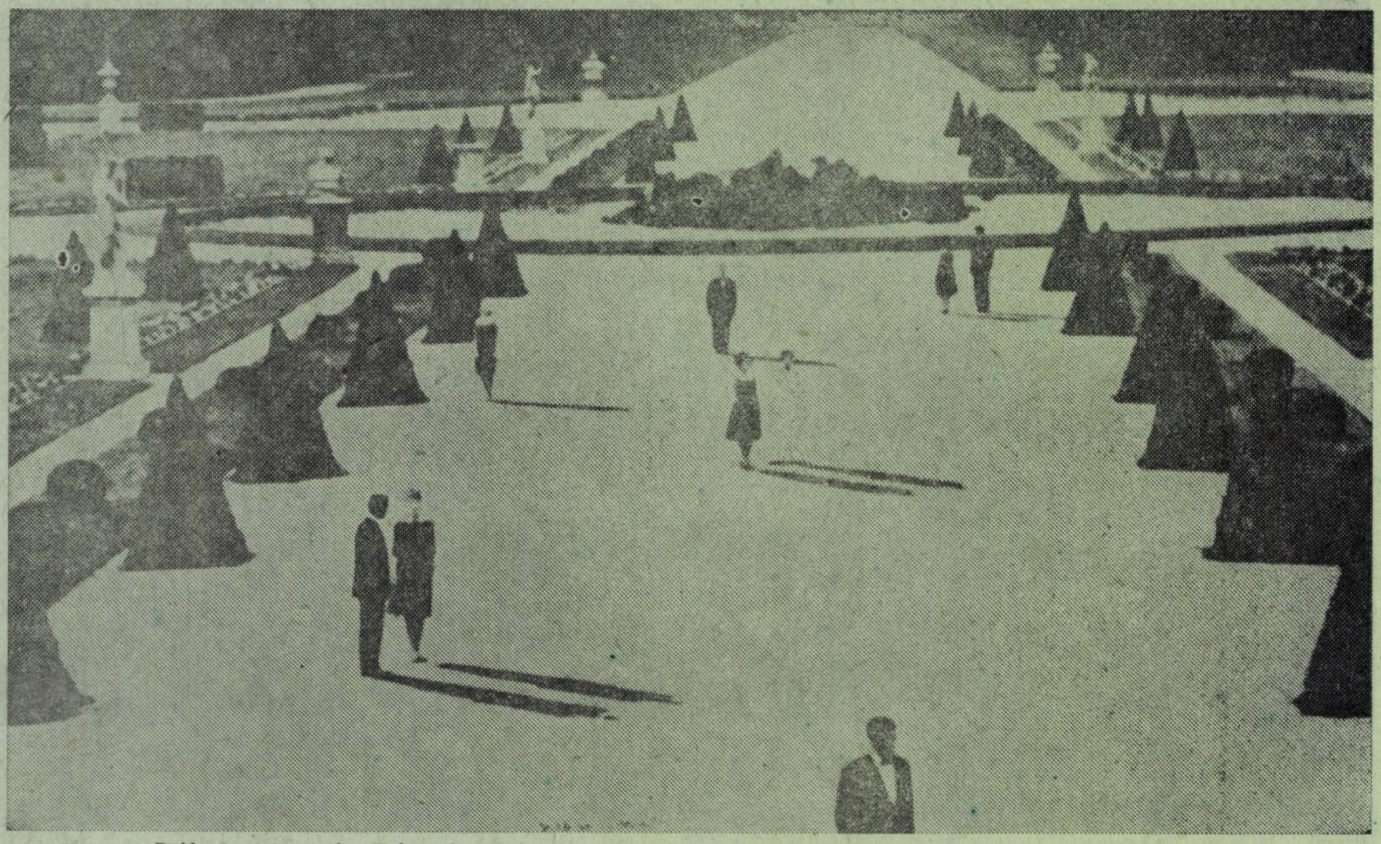
Niemands — land

Anual, Statele Unite realizează peste 30 de filme ştiinţifico-fantastice. În fiecare an, începînd din 1932, are loc la Trieste Festivalul filmului ştiinţifico-fantastic. În Franţa, Pierre Kast, Godard, Truffaut, Resnais fac filme de ştiinţă fantastică, iar cel mai mare eveniment al anului 1969 a aparţinut tot genului, cu „Odiseea spaţiului" de Stanley Kubrick. Deci nu se mai pune problema discutării genului cu argumente pro sau contra, ci, la ora actuală, se pot face sinteze şi comparaţii, ca despre o ştiinţă (sau o artă) în toată regula. De aceea René Prédal, autorul cărţii *Cinematograful fantastic*, a încercat tot timpul o analiză paralelă între fantastic (şi groază) şi ştiinţifico-fantastic, tocmai pentru a demonstra cît de şubrede sînt barierele între ele şi cît de greu — dacă nu imposibil — ar fi o clasificare a lor. Dovadă că nu se pot (încă) stabili graniţe este că Frankenstein îşi găseşte la fel de bine locul în filmele fantastice şi de groază, ca şi în cele ştiinţifico-fantastice. S-ar părea că acest gen cinematografic gigant evoluează totuşi într-un fel de niemandsland, o ţară a nimănui, de pe continentul filmului, în care totul este permis în limitele strict-opritului.

Primii paşi pe lună...

Călătoriile în spaţiu constituie tema favorită a filmelor ştiinţifico-fantastice. Proiectînd omul în afara planetei sale natale, oamenii şi-au dat frîu liber imaginaţiei. Odată desprinsă din chingile gravitaţiei terestre, liberă, fiinţa umană îşi putea permite orice. Descrisă de Jules Verne şi de H.G. Wells, cucerirea Lunii a fost, din 1902, de la prima „călătorie" pe acest astru, realizată de Méliès, şi pînă azi, un subiect foarte deseori transpus pe ecran. Niciunul din aceste filme însă, din păcate, n-a fost o reuşită a genului. Nici Marte n-a avut mai mult noroc, deşi a fost

știința și fantasticul



Știința fantasticului psihologic demonstrată de Resnais („Anul trecut la Marienbad")

vizitat cinematografic încă din 1917 („La 14 milioane de leghe de pămînt" de Holger Madsen — Danemarca). Madsen descria o planetă prosperă și fericită, ale cărei popoare, pașnice, izbuteau pînă la urmă să neutralizeze spiritul belicos al musafirilor tereștri. În 1950 însă, nici marțienii nu mai pot fi domoliți. Cei cinci astronauți din cele „24 de ore printre marțieni" al lui Kurt Neuman, descinși pe celebra planetă, găsesc o populație sălbatică și ostilă care-i primește cu pietre...Oricum ar fi fost ei, marțienii sau „lunaticii", filmele dedicate lor sînt însă mediocre. Poate că realizatorii au fost complexați de descoperirile științifice care-i împiedicau să-și dea drumul imaginației fără a le pune la îndemînă, în schimb, date suficient de precise pentru a-i ajuta. Sau poate că cinematograful — și cinematograful! — mai are încă multe de făcut pe pămînt înainte de a-și putea îngădui să le rezolve pe cele de pe Lună.

Primii pași pe celelalte planete

Regizorii sovietici sînt considerați de istoriografii filmului științifico-fantastic ca fiind cei mai riguroși în abordarea temelor spațiale, iar operele lor, numeroase, ca fiind cele mai demne de luat în seamă. (Mai ales, că tot ei sînt

Omul

1902. „Călătorie pe Lună" — Georges Méliès — (Franța)
1919. „Primii oameni pe Lună" — Cecil Hepworth (SUA)
1926. „Femeia pe lună" — Fritz Lang (Germania)
1936. „Nava cosmică" — Juravliov (URSS)
1950. „Destinația: Luna" — Irving Pichel (SUA)
1955. „Cucerirea spațiului" — Byron Haskin (SUA)
1963. „Primii oameni pe lună" — Nathan

Cucerirea lunii a început în 1902 („Călătorie pe lună" de Mēliès)

pe lună

Juran (SUA)

1967. „4,3,2,1: Obiectiv Luna" — Primo Zeglio (Italia)

1968. „2001, Odiseea spațiului" — Stanley Kubrick (SUA)

1969. „Luna zero unu" — Roy W. Baker (Anglia)

1970. „Naufragiații spațiului" — John Sturges (SUA)

1970. „Țara nimănui" — Irwin Allen (SUA)

1970. „Luna zero doi" — Roy W. Baker (Anglia)

poate și singurii care nu confundă, sub nici o formă, și în nici un moment, groaza cu fantasticul). Într-adevăr, începînd cu Iakob Protazanov, care realiza în 1924 un clasic al genului, „Aelita", povestea unei călătorii pe Marte și imaginarea unui viitor populat cu ființe din carne și oase, nu de roboți, au urmat cîteva filme socotite ca cele mai reușite. Dintre ele se remarcă îndeosebi „Nebuloasa Andromedă" (4 serii a cîte 90 de minute fiecare), de Evgheni Strijenov, realizat în 1968 (după ce, în 1962, Klușanțev marcase reluarea, cu brio, a genului, repus în cele mai depline drepturi de lansarea primelor Sputnice), ca o replică la ambițioasa „Odisee" a lui Kubrick. Iar în foarte recentul său film, „Solaris", Andrei Tarkovski își situează acțiunea pe o planetă foarte îndepărtată, pe Solaris, în care viața organică se pare că e foarte diferită de cea de pe pămînt. Imensa planetă nu e altceva decît un ocean de protoplasmă, un gigantic creier viu. Creier pe care, oricît se străduiesc, oamenii nu-l pot „contacta". Vorbind despre sensul filmului său, Tarkovski spunea într-un interviu:

„Principalul sens al filmului stă în problematica lui morală. Datorită dezvoltării științei, oamenii, după ce au pătruns în Cosmos și au descins pe Lună, se gîndesc la perspectivele zborurilor interplanetare. Dar dezvoltarea cosmonauticii

ridică nu numai probleme ştiinţifice, ci şi probleme morale.

Atunci cînd în ştiinţă se descoperă ceva nou, foarte important, omul trebuie să urce pe o treaptă morală nouă, superioară.

Omul trebuie să lucreze în ştiinţă cu mîinile curate.

Urmînd exemplul sovieticilor, cinematografiile din ţările socialiste atacă şi ele cucerirea spaţiului în filme ca „Steaua tăcerii" de Kurt Maetzig, imagine a unui fabulos voiaj pe Venus. Realizatorii cehi, în frunte cu Pavel Prochazka, au făcut şi ei o serie întreagă de filme „cosmice" dedicate copiilor. Fără a mai vorbi de excelenta fantezie a lui Vojtech Jasny „Cînd vine pisica", un model de reuşită în istoria genului de cinema fantastic.

Prezentul din roci selenare

Nu încape îndoială că ororile celui de-al doilea război mondial n-au fost străine de primele filme ştiinţifico-fantastice, lansate de producători după 1945. Extraordinarele progrese militare şi neliniştea provocată de monstruoasele genocide stau la baza acestor filme, ca şi mai tîrziu cuceririle spaţiale.

De fapt, cinematograful ştiinţifico-fantastic există de cînd a fost inventat aparatul de luat vederi. Méliès, Carl Dreyer, Jean Epstein („Căderea casei Usher"), Abel Gance („Sfîrşitul lumii"), Fritz Lang („Metropolis"), sînt doar cîteva exemple. Dar adevăratul cinema ştiinţifico-fantastic, cel al călătoriilor în spaţiu şi al creaturilor extraterestre, a fost în exclusivitate aproape apanajul realizatorilor sovietici. În 1924, Iakob Protazanov izbuteşte cu „Aelita" prima „operă-spaţială" din istoria cinematografului. Mai tîrziu, în 1935, Andreievski adaptează, în „Pierderea senzaţiilor", o piesă de Karel Čapek, în care este vorba de inventatorul unui robot, ucis de propria sa creaţie. Deci, tema roboţilor. Iar în 1936, în „Nava cosmică", Juravliov descrie prin aselenizare...

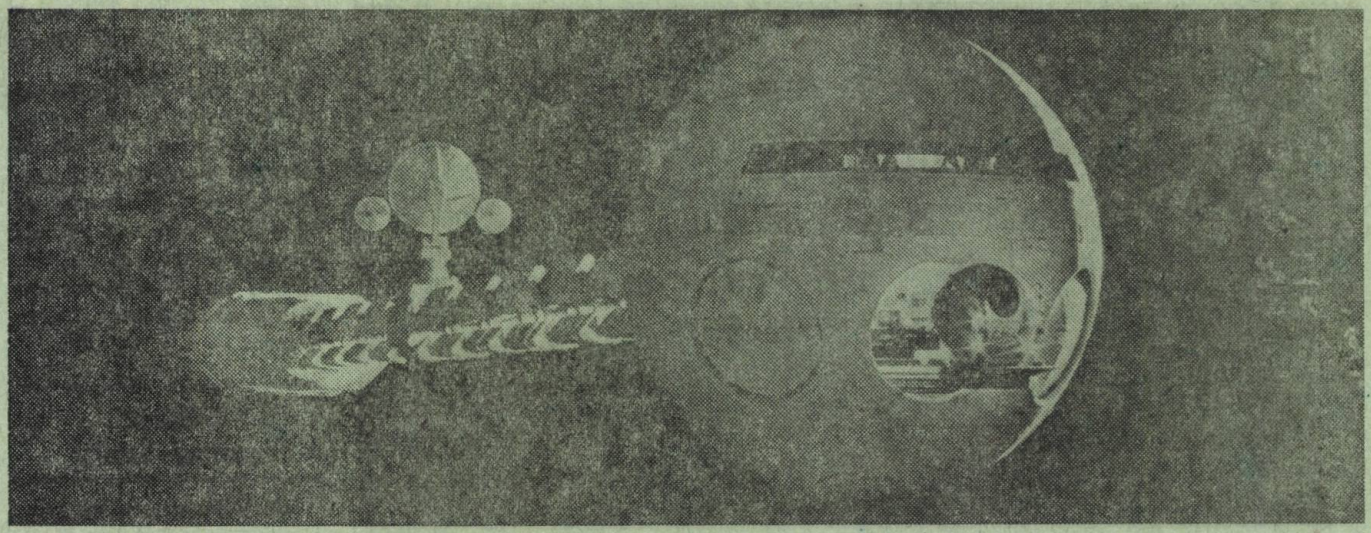
Viitorul din capul roboţilor

În Statele Unite, primele filme ştiinţifico-fantastice valabile au apărut abia în ultimii ani dinaintea războiului, dar nu poate fi găsit printre ele niciunul care să înfăţişeze vreo călătorie intrasideral sau vreo creatură extraterestră. După război, şi nu chiar imediat, în 1950, Kurt Neuman realizează „24 de ore printre marţieni". Cu acest film începe însă într-adevăr marea serie americană de pelicule de ştiinţă şi ficţiune, atrăgînd de partea genului regizori de mare notorietate, de la Robert Wise („Ziua în care pămîntul s-a oprit" —1951) pînă la Stanley Kubrick („Odiseea spaţiului"—1968), şi pînă în ziua de azi şi pe alţii.

Replica inveidărşilor

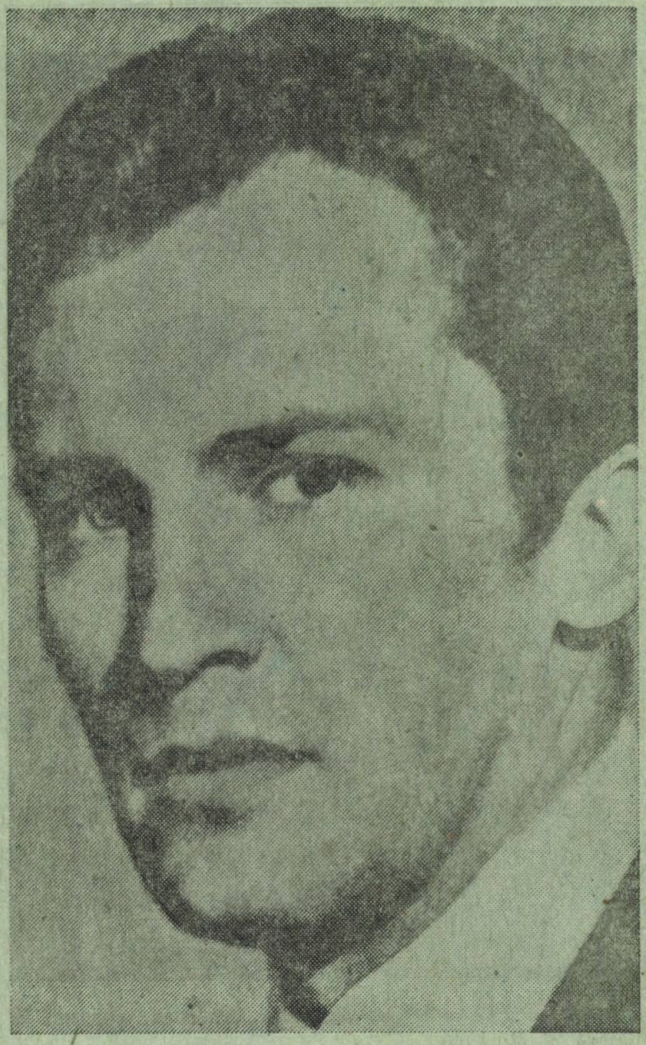
Prea au fost des vizitaţi de pămînteni, ca locuitorii spaţiului să nu încerce să dea o replică. Astfel a apărut seria de filme „inverse", în care Terra era cea invadată de tot felul de extratereştri. Cu excepţia unui singur film („Ziua în care pămîntul s-a oprit" de Robert Wise — 1951, unde creaturile planetare erau foarte paşnice şi pămîntenii foarte belicoşi), expediţiile pe rotundul nostru astru aveau drept scop cucerirea, colonializarea şi chiar distrugerea lui, ceea ce dădea naştere la tot felul de războaie (pămîntenii fac şi ei ce ştiu mai bine!) interplanetare, foarte pe gustul amatorilor de senzaţii tari la nivel sideral. Invadatorii veneau cu predilecţie de pe Marte (Luna se pare că nu mai are nici un secret pentru noi de multă vreme) sau de undeva, din cosmos, erau neapărat monstruoşi (pe dinafară sau pe dinăuntru) şi nu aveau decît un singur ţel pe galaxia asta: să pună stăpînire pe noi! Şi sînt atît de abili extratereştrii ăştia, încît de cele mai multe ori renunţă la aspectul lor exterior de roboţi sau de cine ştie ce altfel de monştri, ca să-şi confecţioneze o aparenţă după chipul şi asemănarea noastră. Ba mai mult, pătrund în mintea şi în spiritul nostru

Mai mult roboţi decît astronauţi („Supravieţuitorii infinitului" de Joseph Newman)

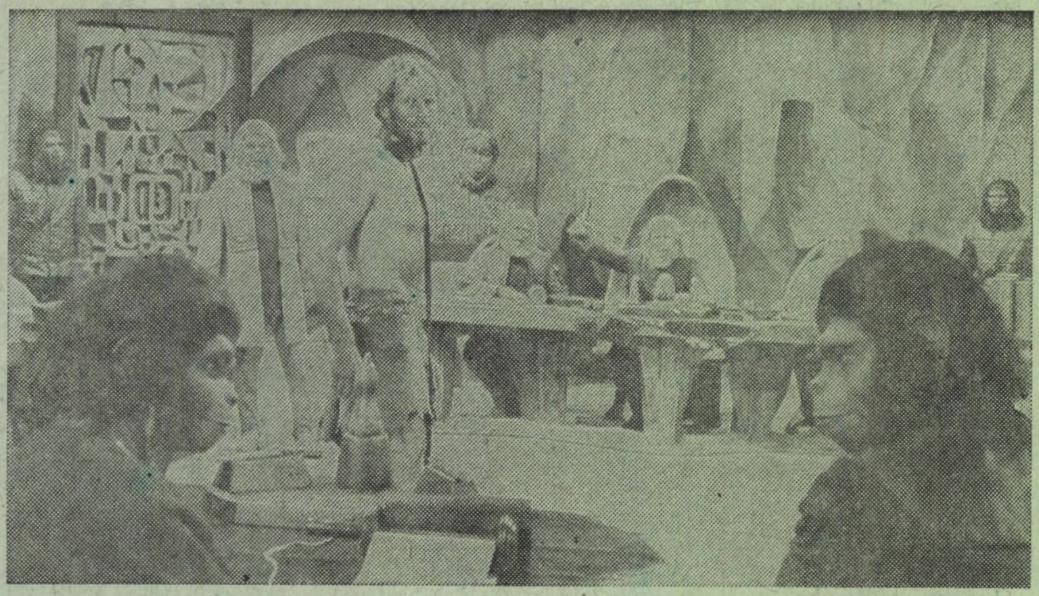


Revelația spațial-cinematografică a anului 1968 („2001, Odiseea spațiului" de Stanley Kubrick)

Roy Thinnes cel de toate zilele și...



...invadatul David Vincent

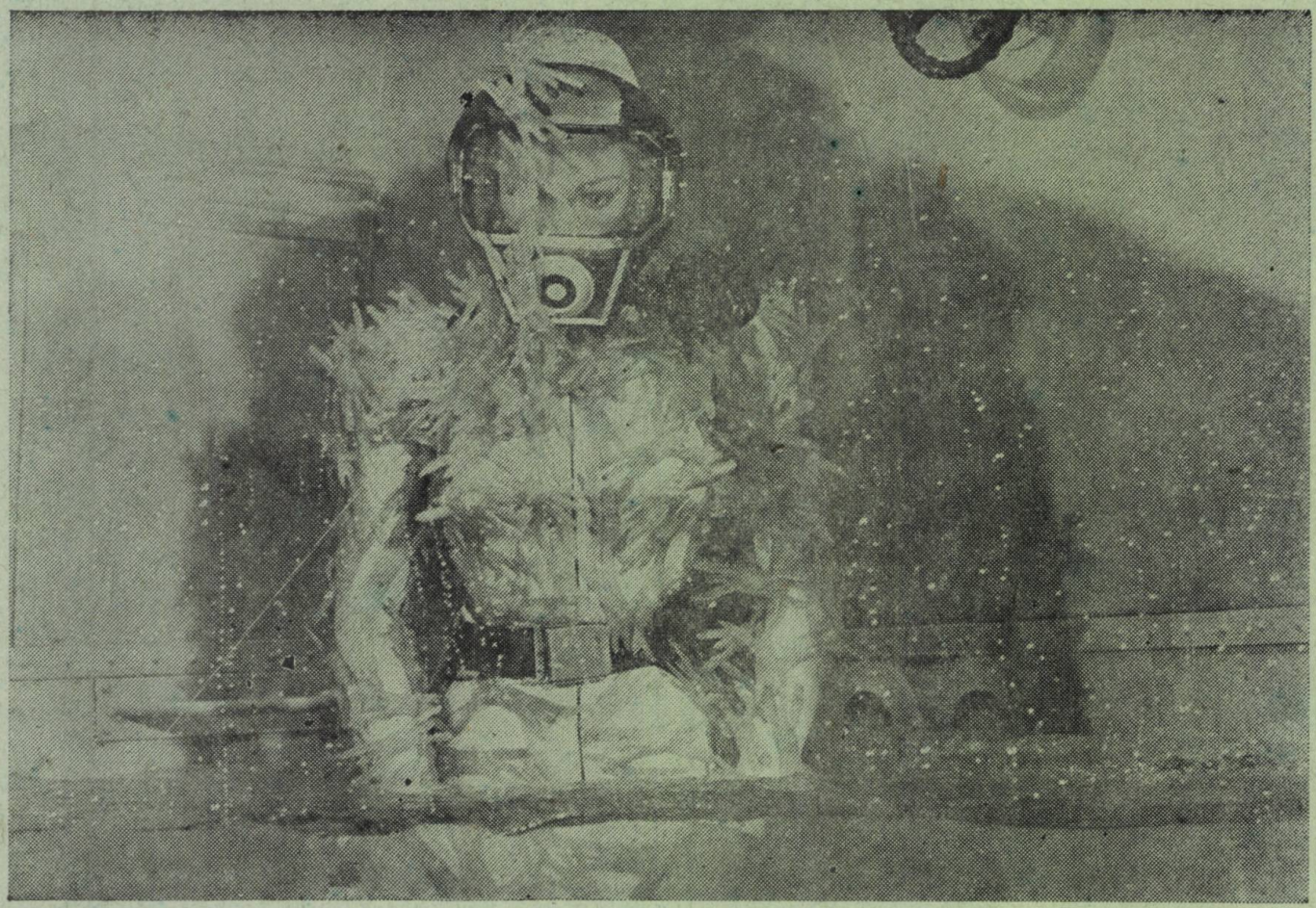


Prin ştiinţa Omului şi graţie Atomului („Planeta maimuţelor" de Schaffner)

(de suflet se pare că se ocupă mai puţin), pentru a le transforma şi a le supune. Din fericire, toate strădaniile lor au rămas fără rezultat pînă acum, datorită tăriei de caracter şi perseverenţei măriei sale omul. Să ne aducem aminte de cei mai recenţi invadatori de la televiziune, atît de abil şi crîncen combătuţi de arhitectul David Vincent — Roy Thinnes.

Ştiinţa anului 2000

În faţa necunoscutului (sau a necunoscuţilor), omul se apără prin ştiinţă şi savantul

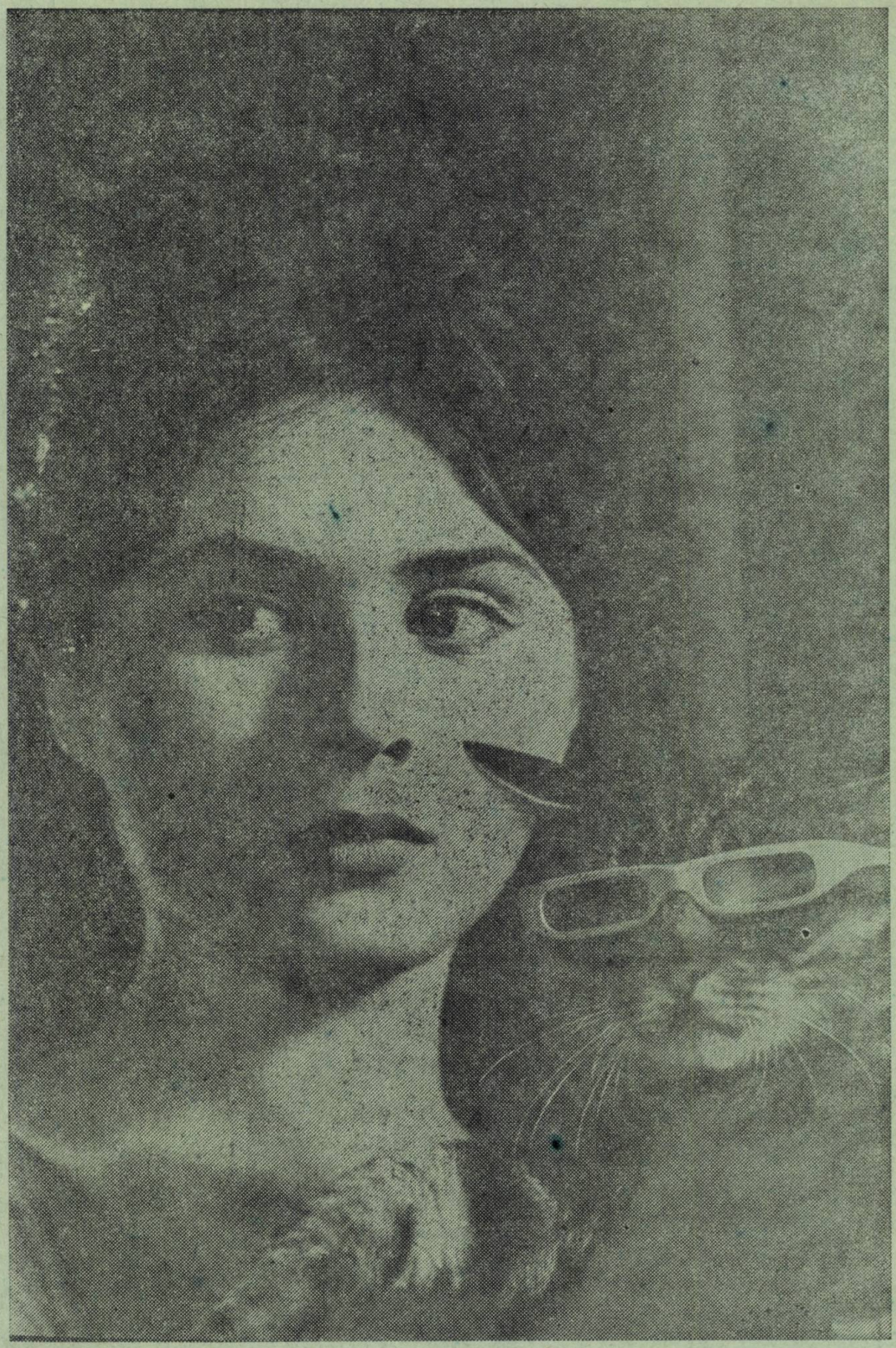


Pelerinaj la izvoarele vieţii. Pelerin: Raquel Welch („Călătoria fantastică" de Richard Fleischer)

anului 2000 a trăit, nu o dată, pasionante experienţe cinematografice. Confruntat cu roboţi giganţi, deveniţi foarte stînjenitori, ca în „Pierderea senzaţiilor“ al regizorului sovietic Andreievski (1935) sau cu propriile sale creaturi, ca în „Păpuşile diavolului“ de Tod Browning, omul ajunge în „Călătorie fantastică“ de Richard Fleischer să facă un uimitor pelerinaj la izvoarele vieţii şi ale gîndirii. Dar dacă experienţa descrisă de Fleischer nu pune în pericol. decît viaţa a trei medici şi un pacient, alţi regizori, mai necruţători, aşază sub sabia lui Damocles întreaga planetă. Astfel, în filmul lui Andrew Martin, „Cînd pămîntul se va despica“, un grup de savanţi plasează o bombă în centrul Terrei ca să capteze energia magmei, dar explozia provoacă o fisură circulară ce desprinde o bucată imensă de pămînt, transformînd-o într-un nou satelit.

După al... treilea război mondial

În 1924, „Cetatea fulgerată“ a lui Luitz Morat imagina, cu risipă de fantezie, ce ar putea să fie un al doilea cataclism mondial (fantezie depăşită, vai, cu mult de realitatea anilor 1939-45). După 1945, omul nici măcar nu a mai avut nevoie de prea multă imaginaţie ca să-şi închipuie ce-ar putea fi o altă confruntare mondială. În „Planeta maimuţelor“, de pildă, ideea din final este revelatoare: planeta misterioasă, descoperită de cosmonauţii lansaţi în spaţiu înaintea conflagraţiei atomice, nu este alta decît pă-



Un model de reuşită în istoria cinematografului fantastic („Cînd vine pisica“ de Vojtech Jasny)

Urcînd în timp, pe treptele conștientului și inconștientului („Te iubesc, te iubesc" de Alain Resnais)

mîntul după 2000 de ani, pustiit prin știința Omului și grație Atomului.

Cea mai bună dintre lumi

Părăsind viitorul imediat, mulți autori au încercat să-și imagineze societatea omenească așa cum va arăta ea peste cîteva sute de ani, refuzînd însă soluția facilă (?) a unui război atomic, a unei invazii de extratereștri sau a vreunui alt eveniment extraordinar, în stare să modifice omul de la o clipă (istorică) la alta. A-ți închipui lumea și omul de mîine, iată o idee foarte atrăgătoare care i-a sedus și pe doi dintre cei mai celebri realizatori ai noului val, Truffaut și Godard.

Călătorie în timp

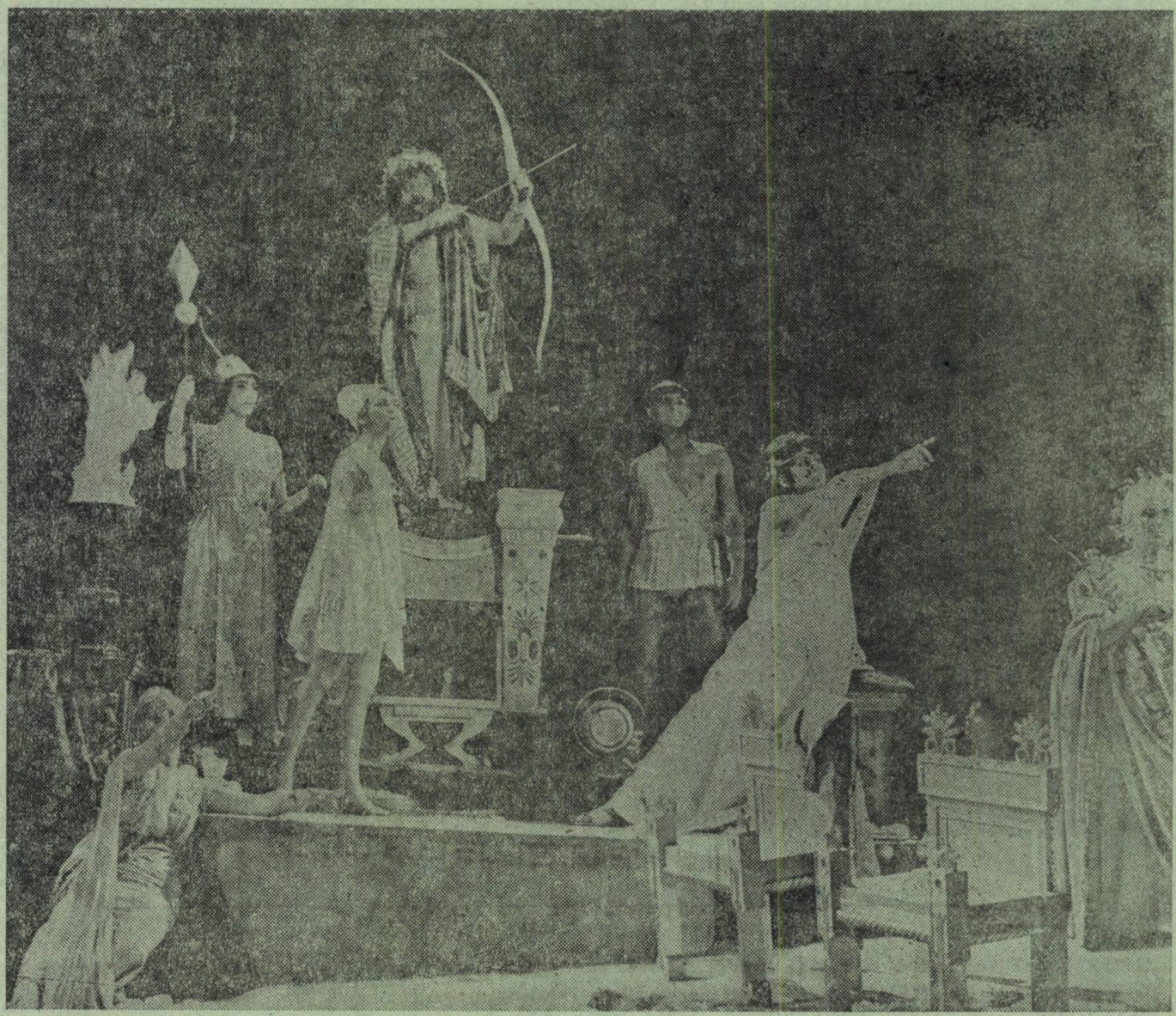
Dacă prima parte a afirmației nu poate fi aplicată domeniului științifico-fantastic, pentru că cineaștii genului își imaginează mai ales spaimele viitorului, a doua propoziție este pe deplin verificată de lipsa totală de soluții la problema evoluției sentimentelor și valorilor morale. Căutările asupra viitorului psihologic pot fi aflate la autori care n-au nimic de-a face cu filmul științifico-fantastic, ca de pildă Antonioni însuși, Godard, Agnès Varda, Truffaut sau Kast. Printre reușitele (totuși) călătorii în timp din cinematografia mondială, René Prédal, autorul cărții *Cinematograful fantastic*, citează filmul lui Alain Resnais, „Te iubesc, te iubesc", în care eroul (Claude Rich) realizează o extraordinară performanță de memorie, urcînd, în timp, pe treptele conștientului și inconștientului, într-o disperată dorință de fericire, și izbindu-se mereu de coasa morții, înecîndu-se iar și iar în valurile tristeții și ale resemnării. (Temă regăsită de altfel și în „Anul trecut la Marienbad"). Un film reușit din seria „călătoriilor în timp", o soluție neaflată pentru fericire (chiar și viitoare).

Avansați înapoi

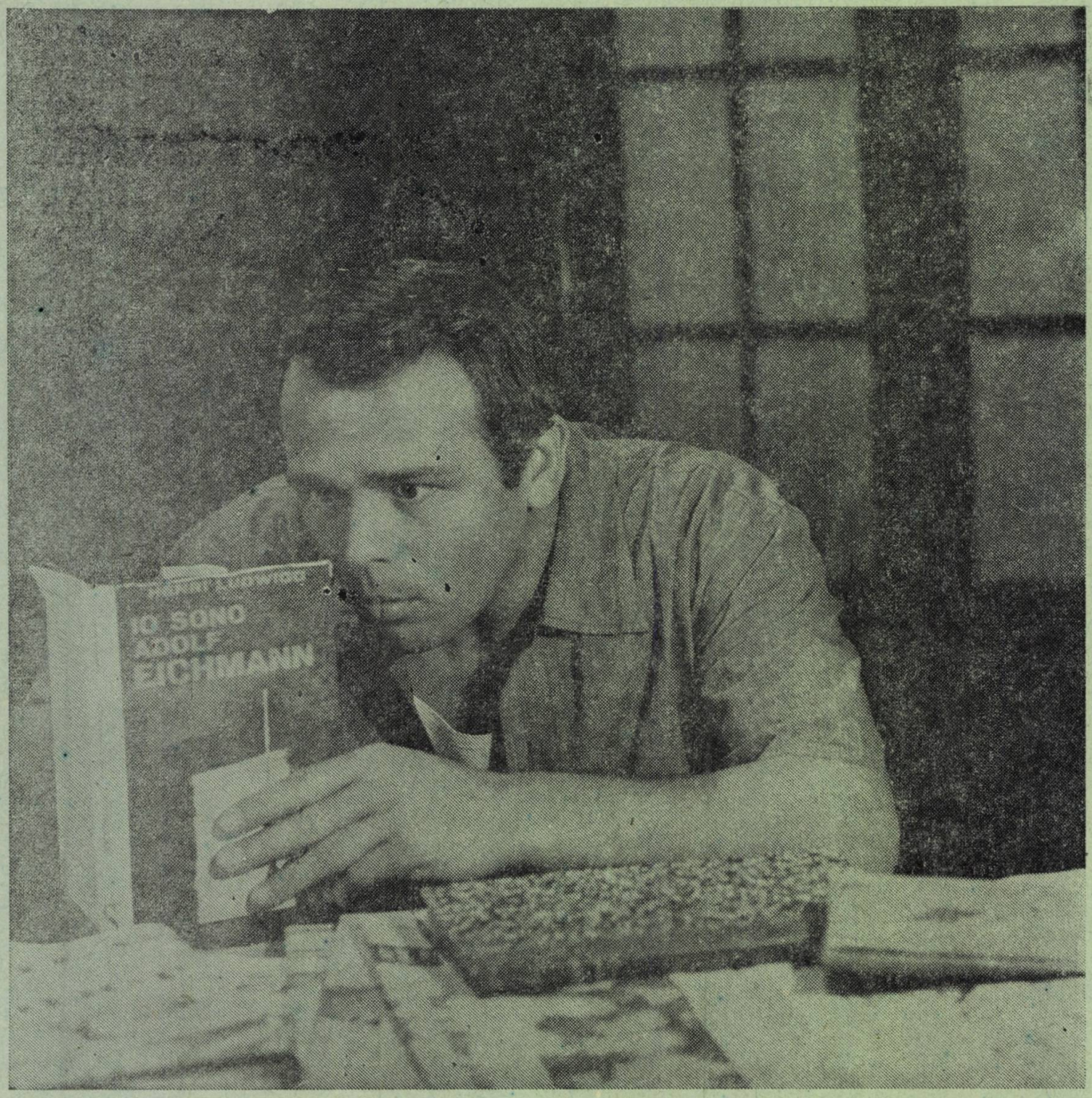
Paradoxal, anticiparea slujește uneori — folosind procedeul călătoriei în timp — la spectaculoase întoarceri în trecut. Ca exemplu tipic de reușită în acest sens, René Prédal citează filmul românului Ion Popescu-Gopo, „Pași spre lună" (1963). Un călător, care-și așteaptă nava ce-l va duce spre Lună, face un pas greșit și pică în epoca de piatră. Ghinion care-i dă prilejul lui Gopo și eroului său să urce spre prezent, trecînd printr-o sumedenie de situații insolite, tot atîtea ocazii de gag-uri de un umor plăcut și tonic.

Jules Verne, copiii și parodiile

Știința, ca și viitorul luminos al inteligenței, fiind socotite mai puțin „primejdioase" decît ceturile vampirești ale inconștientului, stau evident la baza majorității filmelor științifico-fantastice dedicate mai ales copiilor, dar nu numai lor. Opera de o viață a lui Jules Verne a fost axată pe această idee, a științei pusă în slujba unui viitor mai bun, iar



Totul e să știi pe ce lume păşeşti („Paşi spre lună" de Ion Popescu Gopo)



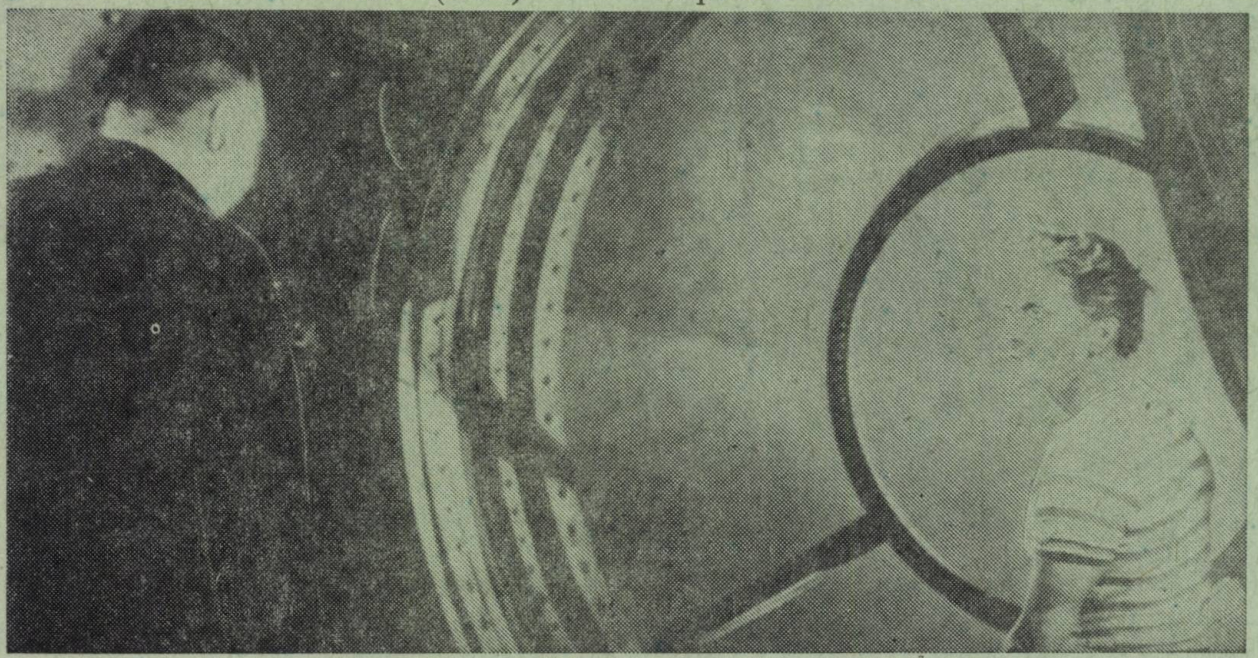
Extraterestrul Renato Salvatore („Omicron" de Ugo Gregoretti)

cinematograful s-a adăpat îndelung la acest inepuizabil izvor.(Din păcate, producînd nu întotdeauna lucrări de valoarea literaturii inspiratoare, dar aici ne vîrîm în altă traistă...). Tot în scopuri moralizatoare (să nu se supere autorii în cauză!) au fost făcute şi comediile pe teme cosmice sau atomice. Aşa, de pildă, în „Omicron" (1963) al italianului Ugo Gregoretti, un extraterestru, ca să poată pregăti o invazie a pămîntului, ia chipul şi înfăţişarea unui om. Dar neîndemînarea sa în a fi om dă naştere unei suite de gag-uri, unele mai hazoase decît altele, şi-i permite lui Gregoretti, în acelaşi timp, o satiră ascuţită a societăţii contemporane.

Adaptări după Jules Verne

1902. „Călătorie pe Lună" — Georges Méliès (Franța)
1907. „20 000 de leghe sub mări" — Georges Méliès (Franța)
1914. „20 000 de leghe sub mări" — Allan J. Hollubar — se folosesc prima oară primele aparate de luat vederi submarine (S.U.A.)
1922. „Mathias Sandorf" — Henri Fescourt (Franța)
1929. „Insula misterioasă" (versiune americană)
1936. „Copiii căpitanului Grant" — Weinstock (U.R.S.S.)
1941. „Insula misterioasă" — E.A. Penzlin și D.M. Selințev (URSS)
1954. „20 000 de leghe sub mări" — Richard Fleischer (prod. Walt Disney, SUA)
1956. „Mihail Strogoff" — Carmine Galone (Fr.—It.)
1956. „Ocolul pământului în 80 de zile" — Michael Anderson (SUA)
1957. „Aventuri fantastice" — Karel Zeman (RSC)
1959. „Călătorie în centrul pământului" — Henri Levin (SUA)
1962. „Copiii căpitanului Grant" — Robert Stevenson (prod. Walt Disney, SUA)
1962. „Insula misterioasă" — Cyril Endfields (SUA)
1962. „Mathias Sandorf" — Georges Lampin (Fr. — Span.)
1966. „Călătorie pe Lună" — Don Sharp (Anglia)
1966. „Doi ani de vacanță" — Karel Zeman (RSC)
1969. „Căpitanul Nemo și orașul submarin" — James Hill (SUA)
1970. „Farul de la capătul lumii" — Kevin Billington (Anglia)

Acestea sînt adaptările directe după Jules Verne, dar au fost foarte mulți scenariști care s-au inspirat din opera verniană fără s-o recunoască, ca să evite drepturile de autor.



Jules Verne, vizionarul („20 000 de leghe sub mări")

fantasticul și ficțiunea

Fantasticul în filmul de ficțiune ar putea constitui subiectul unei cărți întregi. El cotropește—și nu o dată tonifică—celelalte domenii ale cinematografului, care fără un dram măcar de fantastic n-ar putea supraviețui. Chiar și operele autorilor celor mai filozofici—și deci demni de a fi admirați de publicul cel mai „cultivat" — se pot încadra deseori în cinematograful fantastic și în tot cazul, cel puțin pe alocuri, și tot îi rămîn lui îndatorați.

Poe și fantasticul psihologic

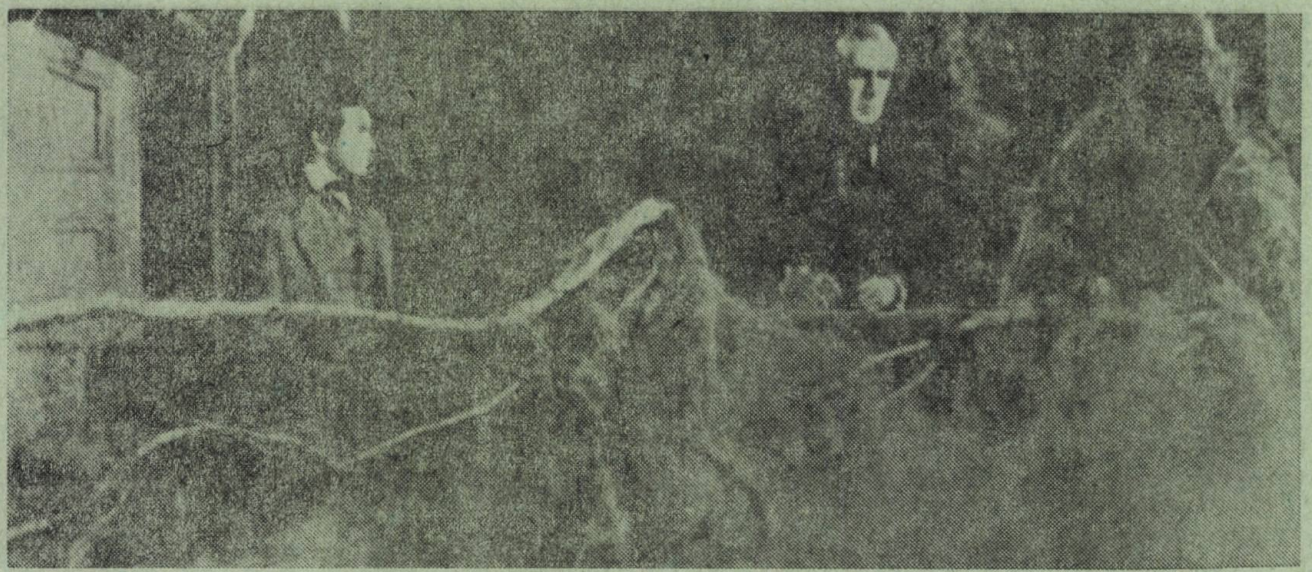
Nuvelele lui Edgar Allan Poe nu pot fi integrate în galeria de monștri și mituri ale groazei, pentru că ele țin mai cu seamă de „atmosferă", cauzele care provoacă groaza fiind de cele mai multe ori psihologice. Adeseori, adaptat pentru ecran, de la „Răzbunarea conștiinței" (1914) de J.W. Griffith la „Căderea casei Usher" de Epstein și la „Povestiri extraordinare", ultimul film din scheciuri realizat în coproducție franco-italiană, Poe rămîne o sursă inepuizabilă pentru creatorii cinematografului fantastic. „Povestirile extraordinare", alcătuite din trei părți: „Metzengerstein" de Vadim, „William Wilson" de Malle și „Nu trebuie niciodată să-ți pariezi capul cu diavolul" de Fellini, este un Poe văzut în trei feluri diferite. Din păcate, nici Vadim, care cade într-un fel de sadism medieval de operetă (cu o Jane Fonda împodobită ca la Folies Bergère), nici Malle, mai sobru, dar mult prea înghețat pentru a semăna cu patimile mocnite din Poe (și cu o Brigitte Bardot ridicolă), nu reușesc să convingă, deși sînt poate cei mai fideli modelului literar. Mai liber în adaptare, Fellini face însă și scheciul cel mai bun. Spre deosebire de Malle, care vrea să reconstituie cu minuție Italia secolului al XIX-lea, și de Vadim, care se vrea atemporal, Fellini își situează clar acțiunea în Roma anului 1968. De aici o caracterizare tip fellinian a societății umane din epoca noastră, în care Poe rămîne doar un genial pretext pentru geniul lui Fellini.

Poe, un genial pretext pentru geniul lui Fellini („Tobby Dammit")

Edgar Allan Poe pe ecran

1912. „Doctor Goudron și profesor Plume" — Maurice Tourneur (Franța)
1914. „Răzbunarea conștiinței" — J.W. Griffith (SUA)
1928. „Căderea casei Usher" — Jean Epstein (Franța)
1932. „Dubla crimă din strada Morgue" — Robert Florey (SUA)
1934. „Pisica neagră" — Edgar G. Ulmer (SUA)
1935. „Corbul" — Louis Friedlander (SUA)
1950. „Căderea casei Usher" — Yvan Barnett (SUA)
1954. „Fantoma din strada Morgue" — Roi del Ruth (SUA)
1960. „Obras maestras del terror" — Enrique Carreras (Argentina)
1961. „Camera torturii" — Roger Corman (SUA)
1961. „Povestiri de groază" — Roger Corman (SUA)
1961. „Îngropatul de viu" — Roger Corman (SUA)
1961. „Căderea casei Usher" — Roger Corman (SUA)
1962. „Corbul" — Roger Corman (SUA)
1962. „Camera torturii" — Edward Abraham (SUA)
1963. „Castelul groazei" — Martin Herbert (alias Alberto de Martino) (It.)
1963. „Dansul macabru" — Anthony Dawnson (It.)
1963. „Masca morții roșii" — Roger Corman (SUA)
1964. „Mormîntul Ligeiei" — Roger Corman (SUA)
1965. „Puțul și pendula" — Alexandre Astruc (Fr.-tv.)
1967. „Vampirul și sîngele fecioarelor" — Harald Reinl (Germania)
1968. „Povestiri extraordinare" — (Fr.-It.): „Metzengerstein" — Roger Vadim, „William Wilson" — Louis Malle, „Nu trebuie niciodată să-ți pariezi capul cu diavolul" — Federico Fellini

Poe, părintele literar al cinematografului fantastic („Căderea casei Usher" de Jean Epstein)



Un alt cineast, pasionat și el de opera lui Poe, este americanul Roger Corman. Credincios pînă la bigotism atmosferei din modelul literar, necredincios pînă la blasfem tramei acestuia, Corman a dat poate cele mai bune „adaptări" după Poe din istoria cinematografului.

Fantastic și atmosferă

Fantasticul poate fi, cum s-a văzut și în filmele inspirate din opera lui Poe, mai mult climat decît subiect. Și din acest punct de vedere, ce altceva decît fantastic este „Anul trecut la Marienbad"? Dar indiferent de stilul adoptat de un realizator, un film în care intervin vampirii, de pildă, va fi întotdeuna un film fantastic. Ar fi prea lungă lista operelor a numeroși cineaști — dar nu cumva e vorba de toți marii autori fără excepție? — care implantează misterul în viața cotidiană, sub diferite forme. Materializare a inconștientului masculin („8 1/2") sau feminin („Julietta și spiritele") la Fellini, exacerbare a detaliului, mărit pînă la deformare („Blow Up") sau viziune a unui vas-fantomă în ceturile albe („Deșertul roșu") la Antonioni, toate acestea nu țin oare de fantastic? Sau, lăsînd la o parte „Procesul" lui Kafka — Welles, operă direct asimilabilă genului, celelalte filme ale lui Orson Welles nu au toate rezonanțe fantastice? Ca să nu mai amintim aproape întreaga filmografie a lui Buñuel, de la „Cîinele andaluz" la „Vîrsta de aur", „Simion în deșert" și „Tristana", sau filmele lui Ingmar Bergman, Alain Robbe-Grillet, etc., etc., etc. Pînă la urmă s-ar putea demonstra că nu există mari autori care să nu facă apel la fantastic sub orice formă ar fi el, și că cinematograful în ansamblul său de opere viabile pornește de la fantastic și ajunge la el, indiferent ce direcție ar folosi în drumul său.

Fantastic și oniric

Remarcăm — și repetarea titlurilor de filme la diferite capitole (deși e foarte arbitrară și această împărțire) ale fantasticului ne-o dovedește

Pornind de la fantastic și ajungînd tot la el („Julietta și spiritele" de Federico Fellini)

Cîntînd pe aripile fantasticului („Mary Poppins" de Walt Disney)

— că nu există film demn de citat care să nu conțină elemente fantastice. Ba mai mult, aflăm diferite subdiviziuni ale fantasticului în același film. A fost pomenit „Anul trecut la Marienbad" de cîteva ori, „Miracol la Milano" de asemenea, „Les visiteurs du soir" la fel. Și asta pentru că ținutul visului e infinit, ca și cel al supranaturalului sau al absurdului. Infernul colorat din „Orfeo negro" de Camus, miracolul unui izvor care țîșnește chiar pe locul unde s-a săvîrșit un odios viol („Izvorul" de Bergman), caverna somptuoasă din „Ali Baba" al lui Jacques Becker, sau mîna destinului din „Margareta nopții" de Autant-Lara, sînt tot atîtea „ficțiuni" ce se vor vajnice concurente ale realității cotidiene (tot în film!). Ce altceva decît imaginație fantastică este cartea lui Alain Fournier, *Marele Meaulnes* și filmul pe care l-a făcut Albicocco? Sau „Alice în țara minunilor", de patru ori adaptată pentru ecran (în 1931, de Bud Pollard; în 1933, de Norman Z. Mac Leod; în 1948, de Lou Bunnin și, în 1951, de Walt Disney). „Umbrelele din Cherbourg" sînt în egală măsură incantare și cîntare. Ca și „Mary Poppins", cu care producătorii lui Walt Disney se angajează pe calea comediei muzicale fantastice.

Fantastic și filozofic

Prototip al fabulei filozofice, „Băiatul cu plete verzi" al lui Joseph Losey (1948) este o parabolă menită să denunțe rasismul. În loc să aleagă un om de culoare și să facă un film realist, Losey a preferat soluția fantasticului, un fantastic în semitonuri, în nuanțe, pentru că verdele părului eroului titular se situează între culoarea coclit-negricioasă (realistă, înfățișînd omul negru) și monstruozitatea (teroarea). Aspectul acestui băiat, atît de diferit de ceilalți copii, joacă rolul unui revelator, căci toate ființele ce vor fi confruntate cu acest caz excepțional vor reacționa diferit, dezvăluindu-și astfel adevărata fire. Același scop îl au și ochelarii colorați din „Cînd vine pisica", minunatul film al lui Vojtech Jasny, mița avînd puterea (supranaturală!?!) de a-i colora pe cetățenii orășelului în culoarea gîndurilor și sentimentelor lor. Și Vera Chytilova, în „Margaretele", folosește culoarea și fantasticul (sau culoarea în slujba fantasticului) și ambele spre profitul ideii filozofice, foarte realiste (cumplit de realiste!): puterea de distrugere a două încîntătoare fetișcane depășește cu mult forța energiei atomice.

Fără concluzii

Nu încape îndoială că cinematograful fantastic a dat opere de calitate, dar este la fel de neîndoios că mai există loc destul pentru mai bine, pentru o reînnoire a temelor și formelor. Încă de la primele începuturi ale acestei arte, a 7-a, creatorii ei și-au dat seama că, în domeniul fantasticului, imaginea le îngăduie să depășească, în forță evocatoare, cele mai izbutite modele literare și chiar cele mai stranii legende. Ei au încercat să dea o formă „palpabilă" mișcărilor groazei și ecranele au fost năpădite de vampiri, fantome, cadavre vii, maimuțe uriașe, urmași ai lui Frankenstein, savanți demenți și tot soiul de alte „personalități", simple sau (de)dublate. 50 de ani mai tîrziu, aceiași „eroi" populează filmele de groază ca și cum imaginația scenariștilor ar fi incapabilă să conceapă și alți monștri decît Dracula și Dr. Jekyll. Și totuși descoperirile în psihologie și romanele științifico-fantastice (îndreptățite de cuceririle științei) ar fi putut să le dezlege baierele inspirației cinematografice. Și totuși... totuși persistă o anumită scleroză. Pentru că numai „Rosemary's Baby" de Polanski și „Odiseea spațiului" e Kubrick (ambele din 1969) care promiteau o reînnoire a fantasticului — primul în filmul de groază, al doilea, în cel „spațial" — nu au avut urmași demni de ele, ci doar epigoni. Să sperăm însă că viitorul va demonstra că filmul fantastic nu numai că nu și-a pierdut interesul, dar că abia de aici încolo va ști să-și justifice cu adevărat existența, ca artă a viitorului, viitor ce se conturează sub semnul unei științe fantastice.

Prelucrare de Rodica LIPATTI după cartea lui René PREDAL: „Le cinéma fantastique".

Mai fantastice ca energia (nefantastică!) a atomului („Margaretele" de Vera Chytilova)

Viitorul, sub semnul unei științe cu adevărat extraordinare („Naufragiați în spațiu" de John Sturges)

Date importante

24 ianuarie 1859	— Unirea Principatelor Române
Ianuarie–Februarie 1933	— Au avut loc eroicele lupte ale muncitorilor ceferişti şi petrolişti, conduse de P.C.R.
24 februarie 1848	— 125 de ani de la publicarea Manifestului Partidului Comunist
6 martie 1945	— A fost instaurat primul guvern democratic din istoria României, condus de dr. Petru Groza.
8 martie	— Ziua internaţională a femeii
21 martie	— Ziua internaţională pentru eliminarea discriminării rasiale
31 martie	— 80 de ani de la constituirea Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România.
22 aprilie	— S-a născut V.I. Lenin.
1 Mai	— Ziua solidarităţii internaţionale a celor ce muncesc.
2 mai	— Ziua tineretului din Republica Socialistă România.
5 mai	— S-a născut Karl Marx.
8 mai 1921	— Crearea Partidului Comunist Român
9 mai 1877	— Proclamarea independenţei de stat a României.
9 mai 1945	— Ziua victoriei asupra fascismului.
15 mai 1848	— 125 de ani de la istorica adunare de pe cîmpia libertăţii de la Blaj.
1 iunie	— Ziua internaţională pentru apărarea copilului.
9 iunie	— 125 de ani de la Adunarea de la Izlaz — începutul revoluţiei de la 1848 în Ţara Românească.
11 iunie	— 25 de ani de la votarea de către Marea Adunare Naţională a legii naţionalizării principalelor mijloace de producţie.
6–12 august 1969	— Au avut loc lucrările Congresului al X-lea al P.C.R.
21 august 1965	— Marea Adunare Naţională a adoptat Constituţia Republicii Socialiste România.
23 August	— Ziua eliberării României de sub jugul fascist.
13 septembrie	— 125 de ani de la lupta din Dealul Spirii dintre pompierii români şi trupele turceşti venite să înfrîngă revoluţia.
25 octombrie	— Ziua Forţelor Armate ale Republicii Socialiste România.
7 noiembrie 1917	— Victoria Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie.
19 noiembrie	— 5 ani de la constituirea Consiliului Naţional al Frontului Unităţii Socialiste.
28 noiembrie 1820	— S-a născut Frederic Engels
1 decembrie 1918	— Unirea Transilvaniei cu România.
30 decembrie 1947	— Abolirea monarhiei şi proclamarea Republicii Populare Române. La 21 august 1965, ţara noastră a devenit Republica Socialistă România.

arheologie

(Însemnări despre munca

Aristide Demetriad într-un film făcut în 1913

●

Groenlanda filmată în 1927 de un savant român

●

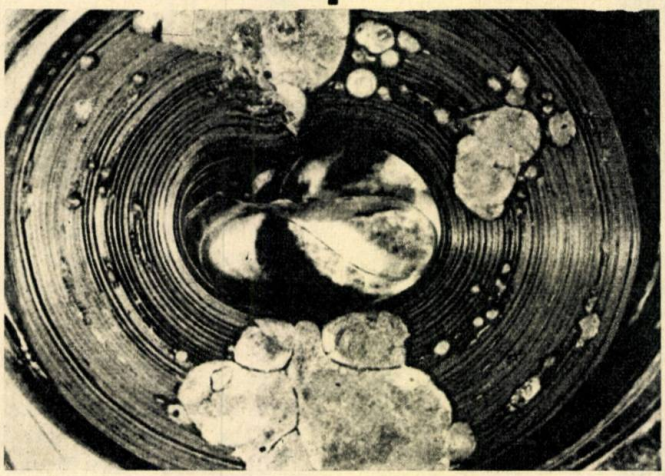
Un documentar despre Eminescu realizat în 1914

●

Un film cu Asta Nielsen descoperit la Gherla

L-am cunoscut pe F. cînd nici nu mă gîndeam că am să lucrez într-o arhivă de filme. Se străduia să facă dintr-un fort muced, dezafectat încă de la primul război mondial, o arhivă de filme, și dintr-un maldăr de cutii metalice în care se aflau role de film neidentificate, neîngrijite, amestecate parcă într-adins, o colecție de filme. Lucra cu îndîrjire, convingea în toate părțile și pe toată lumea de însemnătatea muncii care trebuie depusă aci și, curios (sau firesc), obținea sprijinul și simpatia tuturor. Muncea fără cruțare, transferînd pasiunea sa de vechi «microbist» cinematografic, spectator de cinema cum n-am mai întîlnit, căruia nu-i scăpa nici un film din tot ce se prezenta pe ecranele orașului, într-o activitate de arhivist cinematografic. L-am ajutat atunci, împreună cu cîțiva colegi de studenție la «descurcarea» filmelor de lung metraj, multe, puține, cîte mai rămăseseră atunci cînd abia se înfiripa «Arhiva Națională de Filme».

După cîțiva ani, ne-am reîntîlnit, de data aceasta lucram împreună la Arhivă. Mi-a povestit abia acum în ce fel a reușit să facă lumină în materialul amorf de la care plecase, cum a reconstituit din multe copii incomplete filme întregi, cum a depistat printre zecile de filme neindentificate, capodopere și, mai ales, cum a reușit să dobîndească încrederea în Arhivă din partea celor care mai dețineau filme și care au început să le aducă aci. Am aflat cum s-a constituit astfel, prin efort perseverent, o colecție care la acea dată cuprindea deja cîteva dintre cele mai importante filme pentru istoria cinematografului în România, cum a fost găsită prima producție cinematografică românească de lung metraj, «Războiul Independenței» (după cincizeci de ani de sechestru în beciurile tribunalului), cum au fost salvate documente nepretuite despre participarea României la primul război mondial, și alte și alte materiale. Acum am înțeles mai bine că munca de arhivă impune pasiune de colecționar, investigație constantă, susținută, făcută cu fler și cu talent, pentru a găsi și a dobîndi în colecțiile proprii operele care îți lipsesc, filmele de valoare și de interes, o pa-



(peliculă degradată): «Atacată de microorganisme și umezeală, suferind de căldură și de frig, pelicula îmbătrînește. Alături de demodarea filmului, această îmbătrînire fizică, care merge pînă la autodescompunere, amenință filmele de altădată, uitate prin poduri, prin colțurile magaziilor, prin beciuri. Ce va mai putea salva Arhiva cînd filmul acesta va ajunge pe mîna specialiștilor?

Nu poți aștepta liniștit să pice marea surpriză. Filmele de arhivă trebuie căutate cu perseverență și fler de detectiv

cinematografică

la o arhivă de filme)

siune dezinteresată care aduce doar răsplata reușitei «în sine» și posibilitatea de a prezenta și altora «comorile» dobîndite în colecție. Este genul de activitate pe care toți marii arhiviști cinematografici, cei care au condus marile arhive din lume, l-au ilustrat. Genul de activitate care m-a pasionat și m-a atras la arhiva de filme, genul de activitate în numele căruia merită disprețuită rutina de mărunt — cadastru arhivăresc care, din păcate, nu numai în ochii neavizați ai celor din afara profesiei, ci uneori chiar în practica de zi cu zi a unor arhivari netalentați, este asimilată cu «arhivistica» cinematografică.

Un film românesc în 1913

Un telefon primit la Arhivă din partea unui octogenar, mă invită acasă pentru a-mi comunica informații («prețioase», subliniază interlocutorul) privind un film românesc. Din discuția purtată la locuința celui care-mi telefonase, aflu că în urmă cu mai bine de jumătate de secol, în 1913, aflîndu-se la Slănic, a întîlnit-o pe cunoscuta actriță pe atunci la începutul unei strălucite cariere, Marioara Voiculescu. Aceasta era însoțită de doi operatori francezi care, concediați de Leon Popescu, se aflau într-o jenantă situație financiară. Știindu-l cu ceva «bani», actrița i-a propus să-i crediteze pe cei doi francezi pentru a realiza un film, urmînd ca după terminarea și lansarea pe piață a acestuia să i se returneze suma. Așa s-a născut filmul «Otelul răzbună». După lichidarea socotelilor cu debitorii săi, producătorul ocazional a primit o copie a filmului pe care, ne mărturisea, a păstrat-o la conacul său de lîngă București, revăzînd-o cu plăcere, pînă după al doilea război mondial. Acum, ne atrăgea atenția că undeva, în acea casă în care nu mai fusese de aproape douăzeci de ani, s-ar putea să mai existe vreo urmă a filmului. Șansele erau desigur minime, trecuseră atîția ani, casa trecuse prin atîtea mîini, și totuși nu merita oare orice efort dobîndirea singurului film din producția românească a anului 1913, despre păstrarea căruia aflam acum? Fără îndoială! Din descrierile «producătorului» știam că în fosta sa casă de la țară se află sediul unei gospodării de stat. M-am deplasat în comuna B, și am explicat celor de la Gospodărie ce căutam, le-am explicat ce importanță prezintă găsirea acestui film. Cred că i-am convins, pentru că ajutorul lor a fost neprecupețit și, cum voi arăta mai jos, și rezultatele nesperate. Sigur, casa fusese de cîteva ori inventariată, lucrurile din ea dispersate și, în orice caz, nici un gospodar grijuliu n-ar fi lăsat în pod un material inflamabil cum este pelicula. Mi-au arătat totuși casa din beci pînă în pod și am căutat din nou împreună. Apoi, am început să mergem în sat, pentru a-i găsi pe cei doi care participaseră la actul exproprierii, și care ne-ar fi putut da ceva relații, pe oamenii care lucraseră cîndva la conac. Și așa, din aproape

Intr-un pachet de filme vechi, ajunse prin grija unui muzeograf pasionat în micul muzeu al orașului Gherla, se află și un film cu Asta Nielsen, un film pe care nici o cinematecă din lume nu-l posedă. E «Cad măștile», unul dintre primele filme realizate de marea actriță în anul 1913, în Germania.

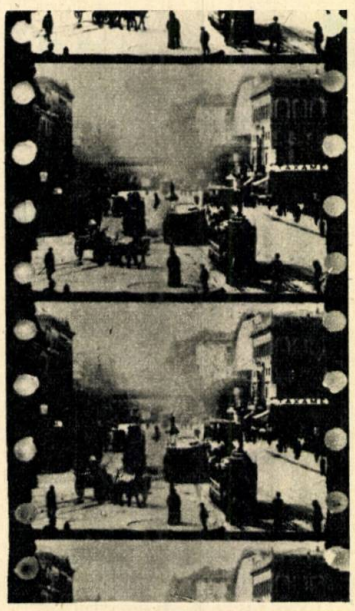
în aproape, căutîndu-i în sat, am ajuns la unul dintre cei care păziseră bunurile expropriate de la fostul proprietar. Acesta ne-a relatat cum, din grămada de lucruri considerate fără valoare, și aruncate pe foc, a oprit și a luat acasă cu ani în urmă, o cutie conținînd o rolă de film. Se întreba însă dacă a mai rămas ceva din ea, pentru că acasă, copiii descoperind un joc amuzant — cît de spectaculos arde filmul! — erau gata să dea foc casei. Atunci, supărat, aruncase undeva, într-o magazie, restul de film, scăpat și de la distrugere și de la joaca copiilor. Aci, aproape transformat într-un bulgăre pămîntos, am găsit ultimele resturi din filmul «Oțelul răzbună». Am luat prețiosul vestigiu și l-am predat laboratorului care a reușit, după îndelungat și minuțios efort, să salveze 24 de metri — 3 scene de film — de un neprețuit interes. Dacă pe Romald Bulfinschi memoria peliculei îl mai păstrează, e adevărat, cu zece ani mai tîrziu, interpretînd rolul titular din «Manase», (și acesta un film dobîndit de arhivă de la realizatorul lui care l-a păstrat cu sfințenie patruzeci de ani) imaginea lui Aristide Demetriade, acest mare actor al teatrului și filmului românesc, o deținem uneori grație acestui document, singurul vestigiu din producția cinematografică a unui an în care în România s-au realizat cincisprezece filme de ficțiune.

Un document al anului 1930

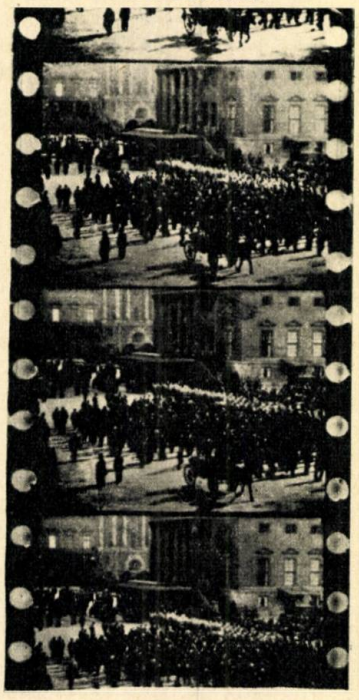
Sînt fericite împrejurările în care ești solicitat să vezi un film, în care ți se oferă un film despre care deținătorul lui știe destule lucruri și este dispus să ți-l predea, o dată cu toate informațiile pe care le deține. De foarte multe ori însă, filmele care ți se prezintă poartă cu ele și semnul de întrebare asupra conținutului lor. Poate fi printre ele marfă de serie, pot fi filme degradate din cauza proastei depozitări sau a uzurii excesive, dar pot fi și materiale de valoare mare. Față de toate solicitările, ești obligat să funcționezi cu aceeași solicitudine, cu același interes, cu aceeași exigență științifică pentru a clarifica pînă la capăt problema arhivistică și istorică pe care o ridică fiecare film. Comitetul sindicatului de la o fabrică de pielărie și încălțăminte bucureșteană ne-a adus odată negativul unui film preluat o dată cu naționalizarea din seiful fostului director. Nimeni nu știa ce conține, dar se bănuia că este un film despre fabrică. Păstrat în excelente condiții, negativul developat se dovedea a fi unul dintre cele mai interesante documente ale anilor '30 despre munca în vechea industrie românească, și vai, cît am regretat că el nu a fost cunoscut în momentul în care reportajul lui Bogza despre tăbăcării l-a îndemnat pe un regizor să facă un film documentar.

De la Institutul de geografie, am primit fără prea multe informații suplimentare, un documentar despre Groenlanda. Investigațiile suplimentare ne-au dezvăluit că este vorba de filmările unui savant român — C. Dumbravă — în cursul expedițiilor sale din anii 1927—1928 pe țărmurile insulei din Oceanul Arctic.

Iată și un alt caz care a presupus un efort mai amplu: Arhiva achiziționase un film intitulat «Pe locurile în care au trăit Eminescu și Creangă». Cel care-l vînduse nu știa decît că tatăl său îl proiectase, ca ilustrare la conferințe publice, pe la începutul deceniului al treilea. Din cu totul altă sursă, Arhiva achiziționase un afiș de film; un afiș din anul 1914 care anunța filmul «Eminescu, Veronica, Creangă». Ne-am pus problema dacă nu cumva avem de-a face cu unul și același film. Filmul din arhivă fusese studiat de cercetătorii de la Biblioteca Academiei; descris plan cu plan de aceștia, nu cuprindea nici o datare explicită. Ea trebuia dedusă — și a fost dedusă — din examinarea prin comparație a iconografiei eminesciene clasice, cu datele existente în film, în primul rînd cu prezența în imaginile filmului a vechiului conac de la Ipotești. Din aproape, în aproape, s-a stabilit că filmul deținut de arhivă este unul dintre primele documentare



Documentul cinematografic, cea mai vie oglindă a secolului nostru, «aur» pentru arhivistul pasionat.



de lung metraj realizat în țara noastră, film care în ianuarie 1915 era prezentat la «Ateneu», filmul pe care afișul luxos deținut de arhivă îl lansa.

Un western realizat înainte de 1910

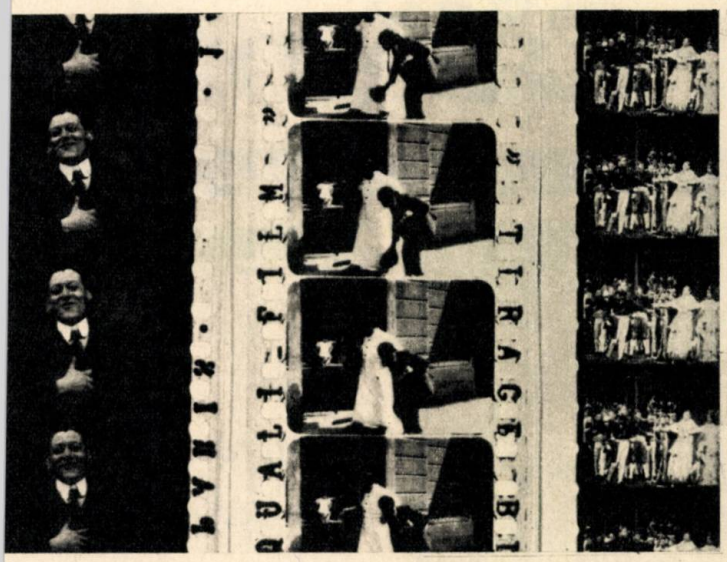
Nu poți însă aștepta liniștit în arhivă solicitările să te năpădească. Sînt oameni care au uitat că în pod sau în beci, sau aruncat într-un dulap, au un film pe care nu-l folosesc, sînt alții care îl țin zăvorît fără a-și da seama de pericolul pe care-l reprezintă pelicula flamabilă, de avantajele pe care le-ar avea transpunîndu-i pe o copie neinflamabilă (în cazul în care sînt legați sentimental de film), fără să-și dea seama că singura modalitate de a-l valorifica este de a-l oferi spre achiziție arhivei. Sînt alții care se tem că un document cinematografic păstrat, sau ajuns la ei cu zeci de ani în urmă pe căi nu tocmai licite, ar putea să-i bage în vreun bucluc. Sînt alții care nu știu de existența unei arhive de filme, sau care, în diverse colțuri de țară, le vine peste mînă să se adreseze Arhivei. De aceea obligația unei arhive de filme este de a-și manifesta prezența activă pe întreg teritoriul.

Într-un orășel de pe malul Dunării, printre cîteva filme neinteresante pe care un bătrîn fotograf ne-a oferit să le vedem, am găsit un excepțional «western» primitiv realizat probabil înainte de 1910, care, pe parcursul a numai 100 de metri, sintetiza toate datele specifice genului.

În alt oraș transilvănean, în colecția unui muzeu, am depistat vechi filme pentru kinetoscop produse de Edison la începutul secolului.

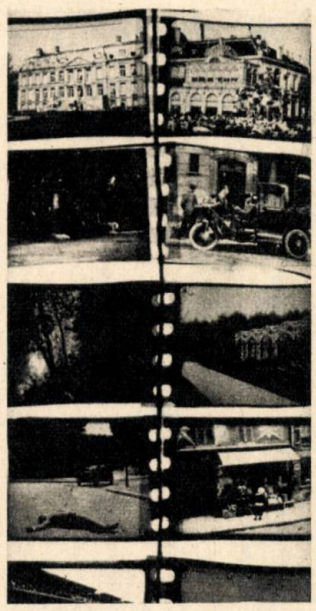
Într-un orășel bucovinean, o actualitate românească din anii '30...

În capitala Moldovei, o altă copie a filmului «Eminescu, Veronica, Creangă», de data aceasta completată cu un montaj din filmele străine primitive, montaj care încerca să ilustreze poeziile lui



De-a lungul istoriei sale, cinematograful a utilizat aparate şi pelicule diferite de cele standardizate de azi. Identificarea filmelor începe de la examinarea peliculei, a inscripţiilor înscrise pe ea, a formatelor, pentru a putea stabili data realizării şi originea unui film căruia adesea îi lipseşte şi genericul.

Hamletul de altădată, Aristide Demetriad, protagonistul filmului «Războiul Independenţei», de data aceasta interpret al unui film modern, «Oţelul răzbună», realizat în 1913. Fotografia reflectă şi ea vicisitudinile prin care a trecut copia acestui film, din care au putut fi salvaţi numai cîţiva zeci de metri.



Digestul nu este practicat numai în domeniul cărţii. O curioasă colecţie de filme concentrate (cîteva fotograme din fiecare plan, ordonate meticulos în suita acţiunii, aranjate pe teme) a fost achiziţionată de Arhiva din Bucureşti. Printre ele, probele de mare importanţă pentru Istoria Cinematografului în România, confirmînd realizarea în anul 1931 a filmului «Fum».

Eminescu... Problema este însă şi aci de a urmări foarte activ şi prompt toate sursele de informaţie.

O ştire publicată la rubrica de «fapte diverse» a unui cotidian din Capitală anunţa existenţa într-un orăşel de lîngă Cluj a unor filme «Lumière». Pe urma acestei ştiri, mai întîi pentru a descifra sursa, apoi pentru a ajunge la deţinătorul acestor filme, ni s-a confirmat că dubiul pe care-l aveam încă la lectura ştirii cu titlul senzaţional era întemeiată. Nu, nu aveam de-aface cu filme «Lumière», dar în tuburile de metal în care erau aruncate filmele aflate într-un înaintat stadiu de degradare, se aflau (aşa cum aveau s-o dovedească minuţioasele operaţii de restaurare şi apoi de identificare, corespondenţa purtată cu colegi de peste hotare) unul dintre filmele remarcabile ale Astei Nielsen — «Cad măştile» — precum şi alte cîteva filme primitive germane şi franceze. La nici o lună de la primirea acestor filme de către Arhivă, micul orăşel a fost devastat de inundaţii.

Aceleaşi inundaţii au făcut să fie scoase la iveală, în alt oraş din Transilvania, un film-document realizat la începutul deceniului al treilea, la Bucureşti, «un document de familie», dar cu interes mai larg pentru felul cum prezintă viaţa oraşului; (pe care abia în faţa pericolului de a-l vedea distrus de ape, proprietarul s-a decis să-l încredinţeze arhivei).

Munca aceasta de depistare a filmelor pierdute, de reconstituire a patrimoniului cinematografic — nu trebuie să uităm că aproape 80% din filmele produse în lume în cei 75 de ani de cinema s-au pierdut – este o muncă migăloasă, dar pasionantă. Filmele trebuie găsite, readuse într-o condiţie tehnică care să oprească degradarea şi autodegradarea la care este supusă pelicula, trebuie apoi identificate, datate, aduse în condiţia de a fi proiectate în faţa spectatorului de azi. Dar fără această muncă, adesea anonimă, a arhivistului cinematografic, imaginea pe care o avem despre arta cinematografului şi despre istoria ei ar fi incompletă, lăsată la latitudinea unor aprecieri făcute de contemporanii premierelor, o apreciere care nu verifică durata adevărată a filmelor, cea care o indică doar examenul repetat, în timp, prin vizionare.

Nu este inutil

Îi aud şi acum ca şi cu ani în urmă pe scepticii care repetă că este inutilă în prezent investigaţia în căutarea filmelor pierdute, că singurele modalităţi de îmbogăţire a colecţiilor unei arhive rămîn schimburile şi depozitul legal. Nu pot să cred acest lucru. Sînt convins că, mai devreme sau mai tîrziu, vom găsi o copie completă a «Războiului Independenţei» şi filmele realizate la Cluj în anii 1913—1918 (peste treizeci!). Sînt convins că numeroase documente cinematografice realizate în România vor fi găsite dispersate pe la diverşii lor deţinători, şi că o investigaţie amănunţită în colecţiile unor muzee, o mai atentă cercetare a colecţiilor de filme pe format redus (formate pe care s-au transpus numeroase filme importante, astăzi pierdute) ne va aduce în viitor noi surprize.

B.T. RÎPEANU

Jurnal

VICTOR ILIU: Călătorie

Cîți dintre noi, cei care am aplaudat „Moara cu noroc", am știut că regizorul Victor Iliu este una și aceeași persoană cu plasticianul și publicistul Victor Iliu?

Surîsul lui Buda

prin ASIA

Victor Iliu: autoportret

8 noiembrie 1956

ABADAN

Prima escală în Asia. Pînă acolo: munți și cîmpii deșertice. Marea cu țărmul sărat.

Aeroport: cărămizi prost tencuite.

Miros rînced de capră. Murdărie. Soba, ca un dulap de metal cu uși stricate.

Bate vîntul ridicînd nisipul. O fugă despletită de trandafiri roșii. Arbuști cu flori galbene.

Hamali în șalvari...

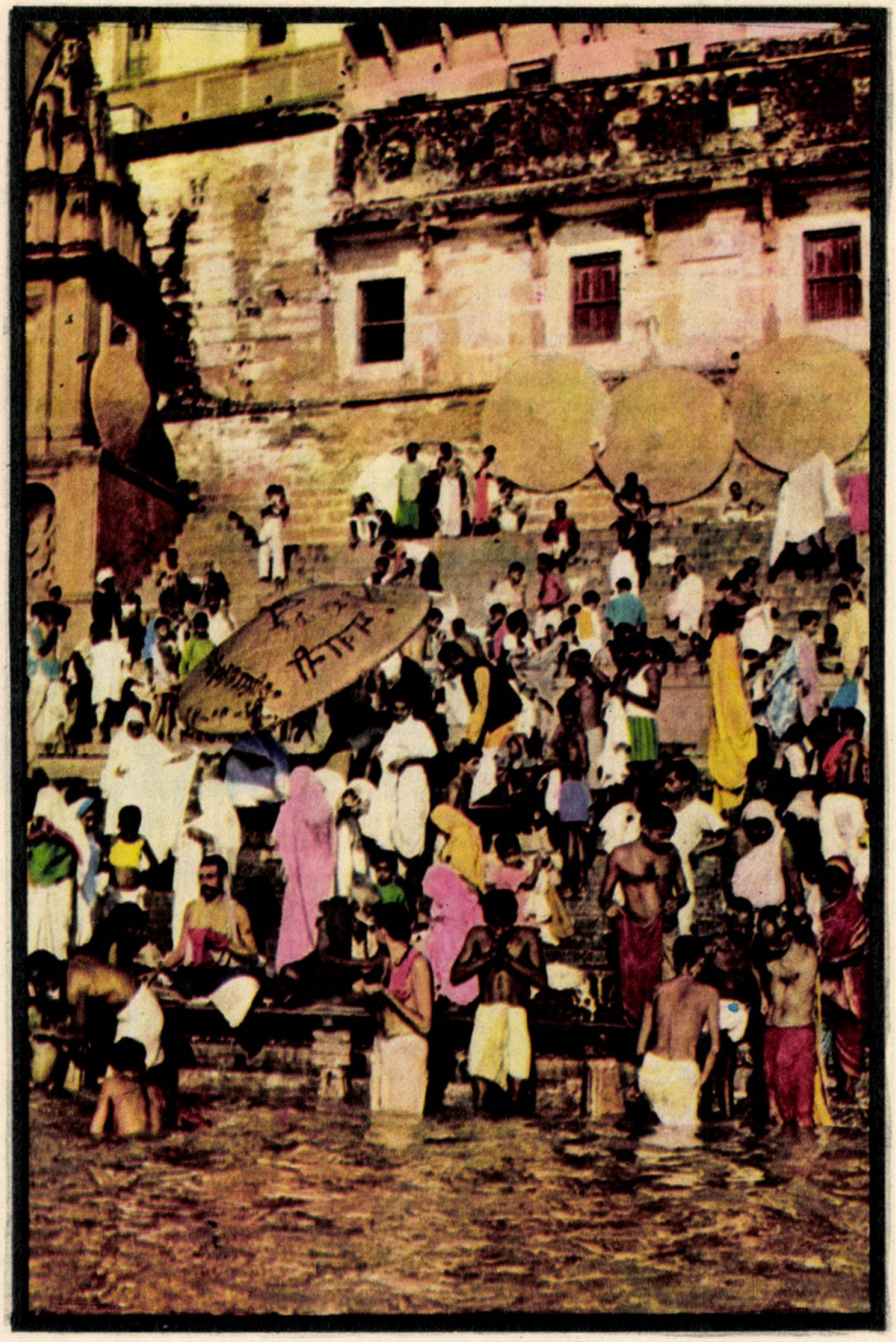
Un cimitir de mașini (din război?)

Și aici ne-am întîlnit cu echipa maghiară de la Olimpiadă.

Gunoiul se adună într-un butoi de benzină gol. Deși hîrtiile au trecut de gura lui, nu-l deșartă nimeni. Vîntul ia hîrtiile...

La Coca-Cola îi spun Cocola.

Cîinii rătăcesc pe aeroport.



Gangele, o imensă baie comună

La intrare, micul bazar obișnuit cu obiecte — făcute-în-India. Marame de mătase cu fir cu o lucrătură splendidă, obiecte de fildeș, cuțite în teci de lemn încrustat, unele jumelate.

Vînzătorul parcă-i deșirat, cu încheieturile cartilaginoase, își scarpină imperturbabil brațul păros al mîinii drepte.

Barmanul are un grad mai mare decît oberul: peste pînza roșie de pe turban are o panglică de 2 cm de fir.

BANGKOK

Căldură umedă, înăbușitoare, de la aeroport. Mă simțeam prizonierul unei situații intolerabile, imposibile, fără scăpare.

Așteptarea... Thailandeza care a găsit adresa hotelului la... poliție. Drumul cu autobuzul. Cîmpurile cu orez Verdeața vie, triumfală, umedă... Bivoli, vaci cu cocoașă. Casele pe apă, locuințe lacustre. Vase mari de lut.

Copii care se spală în apa stagnantă. Barca cu fundul plat alunecînd prin șanțul cu lotuși.

Prăvălii, prăvălii...

Toată lumea vinde, fiecare casă e o prăvălie.

Toată ziua se mănîncă.

Varietatea infinită a mîncărurilor...

Fructe, pești zburători uscați, crevete, sucuri, bomboane, fructe glasate...

Prăvăliile sînt totodată vitrine, bazar, locuință (o parte din viața de toate zilele se petrece aici, în văzul tuturor: copiii se joacă, familia mănîncă, uneori se doarme...) și scenă de teatru prin urmare.

O mare febrilitate a cuprins orașul. Mirosul: se pregătesc incontinuu mîncăruri (cu ulei de sesam, banane prăjite, pîine cu unt prăjită).

Pudoarea și surîsul.

Bătrînele cu gura roșie din cauza mestecatului unei plante (?!)

Nu există decît cu infime excepții, cerșetori.

Santitham Hall — Sala Păcii.

Stewardesa din avionul Kathay, cu care am plecat din Bangkok, o frumoasă asiatică, e ... portugheză și o cheamă Marina.. Dar nu surîde niciodată...

În avion sînt și cîteva japoneze, cu un copil... trei bătrîne cu picioarele mici ca de copil. Una mai tînără, grasă, cu ochelari, are picioarele normale.

De la Bangkok am plecat cu două ore mai tîrziu. O reparație la motor. (A trebuit să ne întoarcem în restaurant unde am mîncat banane, grapefruit uriaș, sandwichuri și am băut bere pe socoteala companiei aeriene...)

Aviatorii sînt englezi sau americani. Avionul e portughez: pe ușa toaletei scrie: Men, Cabaleros!!!

RANGOON

Am sosit la ora 18. Se construiește o mare și modernă aerogară.

Am fost conduși în clădirea veche. Înghesuială. căldură, parapete, mese, poliție, vamă, medic, funcționari, hamali desculți, pasageri asiatici și japonezii din avion așteptați pe «peron» de o ceată gălăgioasă de alți japonezi: femei, copii...

Formalități lungi, amănunțite, diverse...

De la început m-a izbit o incomensurabilă diferență între Thailanda și Burma.

Aici totul e parcă trist, moale, încîlcit, nedumerit. O neîncredere te întîmpină sau o indiferență birocratică orientală...

Care să fie cauza? Țările astea sînt vecine, au aceeași bogăție: orezul și lemnul de tec, religia dominantă e tot budismul...

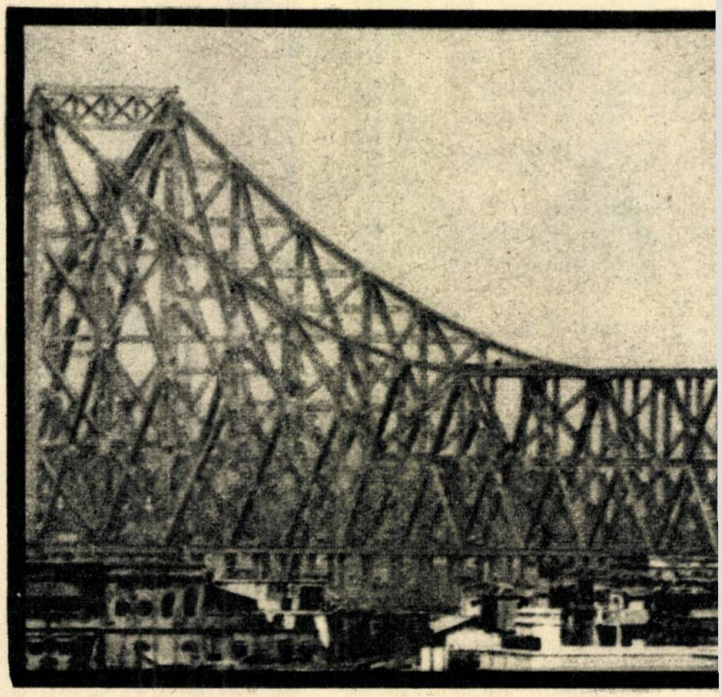
După peregrinări de la o masă la alta, de la un formular la altul, după ce am descîlcit bagajele, mi s-a spus că mașina companiei mai întîrzie... ne-am dus în «restaurantul» rezervat...

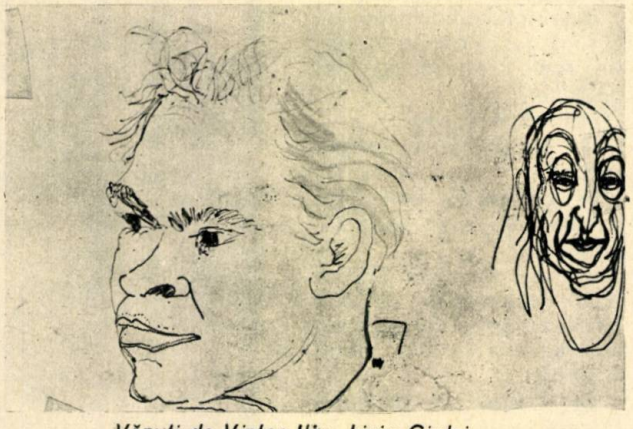
Mese cu fețe «albe» murdare. Mobilier vechi, descleiat. O vitrină eteroclită... La o masă cîteva indiene, cu copii mulți de toate vîrstele, îmbrăcați de sărbătoare, cu bijuterii de tot felul din aurul acela galben roșcat, specific.

Copiii cei mai mici se jucau alergînd printre mese și scaune cu aceleași gesturi și țipete ca și copiii noștri.

Mai tîrziu vine societatea și-și pune stigmatul canoanelor, superstițiilor, regulilor, obiceiurilor, religiei, iluziilor... Uriașă-i această forță coercitivă... Ce grădinar maestru și intolerant...

La o altă masă o birmană tînără cu soțul și o fetiță drăguță, vioaie... Femeia privea din cînd în cînd la noi, la mine, cu o sfîșietoare nostalgie sau melancolie... Privirea ei parcă voia să vorbească ceva sau să ceară... Un răspuns, o promisiune... Nimic ambiguu, nimic venal; altceva; o chestie de viață





Văzuți de Victor Iliu: Liviu Ciulei

și de moarte! Nu știu bine ce...

Am plecat. Un drum lung, asfaltat, mult mai larg ca cel din Bangkok. — Case mari, în stil european, colonial. Terenuri de tenis luminate. Hotelul STRAND, cosmopolit. Parterul mare, tavane înalte. Alte formalități...

Camere la anexă. Cu ventilator, cabină de duș în cameră (cu perdea de nylon), toaleta cu ușa în cameră, chiuveta în cameră... nici un scaun cu spetează... E cel mai elegant și «modern» hotel de aici. Prețurile sînt mai mari ca la Bangkok.

La ora 21, circulație foarte redusă. Foarte puțini oameni pe stradă. Nu există ricșe, ci un fel de biciclete cu ataș.

Prăvăliile ca și la Bangkok, dar lipsite de culoarea, varietatea, exuberanța strălucirii, animația acelora.

O impresie penibilă, apăsătoare de dezastru lent, iremediabil... Ceva parcă moare definitiv, ceva care a avut o glorie mare, o strălucire impunătoare, o ordine și o vitalitate...

Ceva parcă a plecat și orașul a rămas pustiu, pustiit, obosit, dezordonat... Pe străzile largi, bine asfaltate, făcute pentru multe mașini, e întuneric și pustiu.

La un colț viran pe trotuar stau pe jos, în cerc, niște bărbați, în semiobscuritate și vorbesc. Parcă țin o ședință... Toți oamenii așteaptă un miracol...

La lumină, sub porticurile imense ale unei clădiri pe a cărei intrare scrie Custom House, se izbesc și cad cu zgomot sec de elitre, niște uriașe insecte. Un tînăr le adună într-o cutie de tablă. L-am întrebat ce face cu ele. Ne răspunde cu gestul mîinii care duce bucatele la gură. Insectele se numesc Pugo...

O, minunată, surîzătoare, luminoasă Thailandă! N-am să uit niciodată frumusețea tainică, discretă, pudică a fetelor tale, sveltețea bărbaților, seninătatea bătrînilor, curățenia parcă rituală a oamenilor, albul imaculat al cămășilor și bluzelor...

...Cu toate că bălțile, șanțurile cu apă miros a mlaștină stătută, cu toate că mîncărurile, care se gătesc în miile de tigăi, oale, crătiți, în prăvălii, în restaurante, pe trotuar, împînzesc orașul cu un miros de ulei prăjit...

Surîsul fetei de la Erawan, cu rezonanțe prelungite într-un timp infinit, interiorizat și fulgurant ca o introspecție reflectată în inima mea...

Și cîtă afecțiune sinceră, directă. La chelnerii îmbrăcați în alb și la fetele de serviciu cu rochii verzi și șorțuri albe...

Rîsul care izbucnea în cascade ușoare... ca un ropot de aripi al unui cîrd de porumbei...

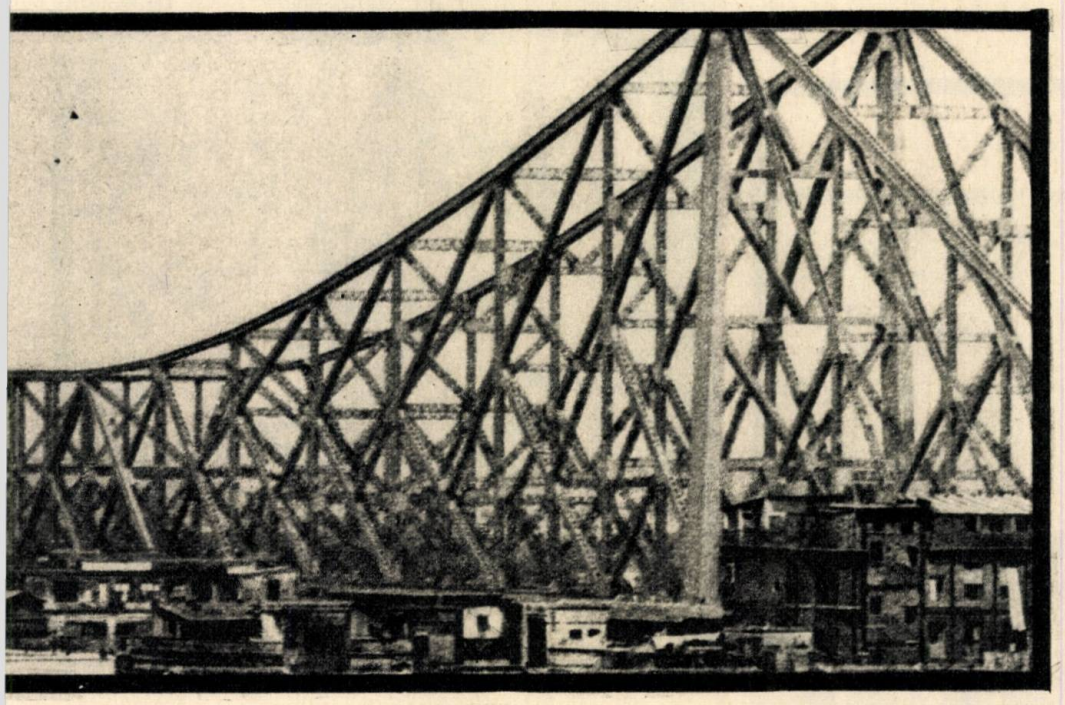
Să nu spună nimeni că toate astea sînt melancolii și romantism mărunt.

După agitația plină de febrilitate a Bangkok-ului, oboseala și tristețea Rangoon-ului...

În restaurantul lui STRAND-HOTEL servesc chelneri pakistanezi cu fesuri mari negre, îmbrăcați în costum alb (național, se vede). O urmare a moravurilor colonialiste, persistența sentimentului de superioritate a rasei albe și, corelativ, celălalt sentiment!

Pagodele luminate teatral. Cei trei Budha albi tronînd în vitrinele lor de sticlă. Pagoda nouă din 1950.

Prăvăliile, tot atîtea scene de teatru...



Calcutta secolului XX

Ștefan Ciobotăraşu

Iulian Mihu

Colea Răutu

CALCUTTA

Altă atmosferă. Aici sîntem în Commonwealth...

Formalitățile de intrare curate, expeditive, simplificate, cu toate că autoadministrarea e încă experimentală. Un principiu de ordine rațională există. In Burma e un soi de haos primordial...

Hotelul Grand își merită numele. Spațios, aerisit, elegant, curat. Se simte că totul funcționează în virtutea unei deprinderi solide.

Grădina-bar «Șeherezada» e decorată ingenios. Cu un fel de fresce moderniste, «lampioane», orchestra «Los latinos» cu un diseur sud-american, poliglot...

S-a dansat french-cancan (două englezoaice) apoi dans și marionete, mînuite în fața publicului.

Bere din München și englezească.

80% indieni pe parchetul de dans.

Indiene de o mare, ciudată frumusețe.

Demnitate. Costume moderne și naționale la femei.

Aici mi s-a terminat din păcate filmul din aparat. Niciodată n-am suferit atît!

Calcutta imensă, haotică, plină de milioane de oameni. Noaptea, trotuarele, pragurile prăvăliilor, adîncîturile vitrinelor sînt pline de oameni, care dorm pe jos înveliți în pînza cu care ziua se «îmbracă»...

Frizerii tund, rad, pe stradă...

Pe malul uriașului Gange, iarăși oameni nenumărați care se spală: femei, bărbați, copii...

Crematoriul: în stînga un rug care mai fumega din cîțiva tăciuni, în dreapta un rug pe care se făceau ultimele pregătiri pentru arderea unei femei încă neînțepenite. Spargerea cu un lemn a brățărilor, dezbrăcarea (i-au ridicat mai întîi trunchiul cu ochi întredeschiși, gura deschisă, apoi picioarele de s-a văzut sexul trist, singuratic, neverosimil de mare...)

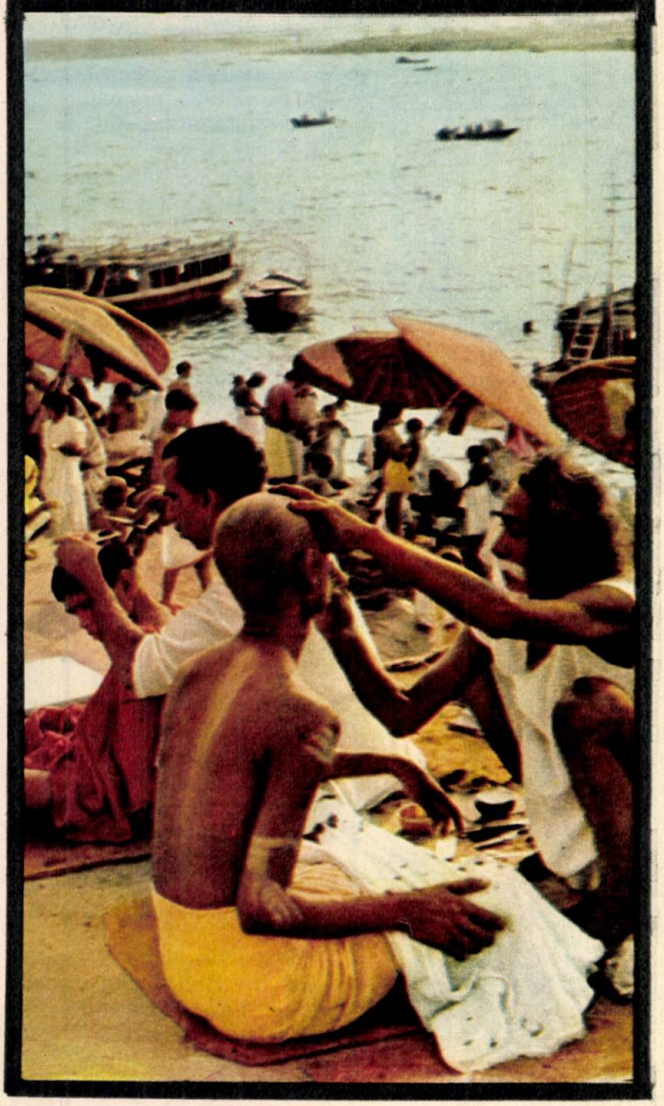
A rămas într-o cămașă cenușie de pînză. I-au turnat apoi pe frunte, pe ochi, pe gură un praf roșu...

Dincolo, se pregătea un nou rug...

Se ard pe zi o sută de cadavre... Cenușa se aruncă în Gange.

Pudoarea și surîsul

Strada, loc de trăit



N-am stat. Ceilalți s-au grăbit să plece...

Am vizitat grădina botanică, imensă cu copacul multi-secular care-și trimite de jur împrejur coloane nenumărate ca un templu fantastic, vegetal...

Drumul la dus și la întors prin stradela îngustă, printre casele de pămînt uluitoare de mizerie, cu meseriași, negustori, copii, bivoli... (ghidul neoficial, fost negustor inteligent: «vă arăt și lucruri pe care ghizii oficiali le ascund»).

Dacă n-ar fi efortul conștient și rational al civilizației umane, care ridică diguri, valul imens al mizeriei ar invada totul cu o irezistibilă deteriorare...

Și totuși suverana mizerie asiatică nu-i sordidă, nici delicventă... Față de proporțiile ei telurice, cerșetoria e infinitezimală, iar furtul extrem de rar...

Strada: vaci, soare, oameni culcați pe trotuar învelițI cu pînză, copii cerșetori, ricșe, taxiuri cu însemnul pe caroserie (luminos), «proxeneți»...

Portul, cu năvala de vîslași (am făcut fotografii).

Apoi menajeria, grădina zoologică, maimuțele, felinele, zebra, lupul european, corbi fără număr.

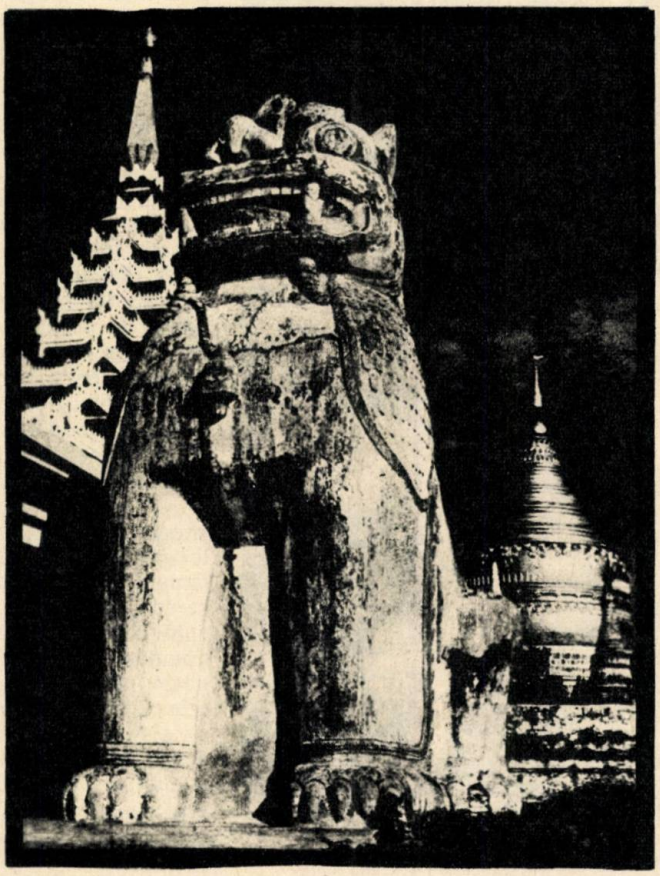
Abia aici mi-am dat seama că am înțeles, sau pot îndrăzni să spun că am înțeles, surîsul lui Budha (pe chipul nenumăratelor statui de toate mărimile, formele, culorile, materialele). Chiar cînd doarme, chiar cînd «moare», surîsul rămîne etern, imuabil, suveran, transparent ca bolta cerului și plin de o enigmatică profunzime ca și aceasta, simplu și complex, fix dar totuși mobil, ca oglinda unui lac într-o zi luminoasă de vară...

E un surîs interior (o abstragere și o integrare în lume...) dar care e făcut sensibil sau inteligibil pe chipul plastic al statuilor: scepticism și comiserațiune, un veșnic adio adresat oamenilor și lumii sensibile, o prefigurare a morții, eternizarea momentului de supremă grație, între ființă și neființă.

Pendulare între cele două abise. În drumul dramatic spre Agra m-am trezit zîmbind: o pace și o afirmare nelimitate, confundare în marele mister al neființei sau al eternei mișcări... Ce știu eu!...

Calcutta ghizilor neoficiali...

Rangoon: urmele unei mari strălucir



27 noiembrie 1956

KARACI

14,30 ora Bucureștiului (17,30 ora locală). Am sosit la Karaci.

O diferență incomensurabilă față de Abadan.

In comportarea oamenilor (chiar și a celui de serviciu, în picioarele goale și în costumul larg de pînză, pantaloni și cămașă despicată la margini, pe deasupra) e o eleganță, o fluiditate și o siguranță de mișcare...

Aeroportul curat (nu plutesc pretutindeni hîrtii și gunoaie duse de vînt ca la Abadan). Clădirea solidă, luminoasă, elegantă și sobră. Fotolii de piele roșie, ventilatoare multe în tavan...

Dar aici nu-i deșertul uscat și fierbinte în jur.

Cămile, tricicle cu două locuri pentru pasageri, la fel de bariolate ca la Bangkok (dar mai curate).

Orașul curat, aerisit, străzi largi. Prăvălii pe stradă. Multe femei cu fața acoperită. Oamenii nu sînt atît de curați ca în Thailanda. Nici hotelul nu strălucește... Serviciul mult mai «rece»...

Cei ce ne-au întîmpinat la aeroport.

Hotelul, mirosul de bucătărie pe coridor.

Ventilator, cutia cu aer condiționat.

Masa, filmul cu Ann Baxter...

Vizita la Parlament.

Inscrierea în registru.

Fabrica de mătase.

Portul.

Recepția la Ambasada Sovietică și la Președenția Consiliului de Miniștri.

●

N.R. : Sîntem siguri că lui Victor Iliu i-ar fi plăcut să refacă acest itinerar azi, după 16 ani. Ochiul atent și experimentat al cineastului, ar fi înregistrat astfel aspecte noi și complexe ale civilizației acestor ținuturi, mărturii vii ale unei existențe integrate în alt ritm istoric.

FILMUL SOCIALIST

Fiecare confruntare internațională aduce un plus de prestigiu filmului socialist

Filmul țărilor socialiste a ocupat în 1972 un loc remarcabil pe afișul lumii. O simplă răsfoire a presei, la capitolul spectacole cinematografice, este suficientă pentru a atesta această realitate. Filmele sovietice, ungare, poloneze, cehe, bulgare, românești sau chinezești au fost prezențe de prestigiu.

În marile întîlniri internaționale, la festivaluri, simpozioane sau retro-

CEHOSLOVACIA

Marcați de un război pe care nu l-au dorit («Flori de cîmp»)

S-a făcut cunoscut auditoriului internațional filmul unui tînăr realizator, Elo Havette, film al cărui titlu într-o traducere liberă ar fi «Flori de cîmp».

Autorul s-a format la școala documentarului și a scurtmetrajului, amănunte deosebit de importante pentru modalitatea pe care o abordează pe terenul ficțiunii. Primul său lung-metraj de ficțiune, realizat în 1969, «Serbarea de la Grădina Botanică», s-a bucurat de un deosebit succes.

În filmul de față, acțiunea se petrece îndată după terminarea primului război mondial. De pe urma acestui zguduitor și sîngeros eveniment, multă lume rămîne marcată atît fizic, cît și moral. În incertitudinea climatului de sfîrșit de război, apar bande de vagabonzi care nu găsesc calea întoarcerii către o viață normală. Cine știe cîtă durere și cîte griji se ascund înapoia chipului nepăsător al acestui muzicant ambulant, un vagabond, Matei. N-are cămin, dar îi lipsește și curajul de a încerca să-și întemeieze unul, de a lua viața de la început.

Matei este un om sensibil și faptul că este o povară a unei societăți în derută îl face să se zbuciume, deși nu numai el poartă vina acestei situații. Încearcă să se apropie sufletește de o femeie rămasă văduvă tot din pricina războiului, dar încercarea lui se soldează cu un eșec. Și în fața eșecului, sufletul lui care s-a obișnuit cu peregrinările nomade îl face să pornească iar la drum. Întîlnește un camarad de front și împreună o pornesc prin țară. Cînd, în sfîrșit, într-o bună zi, se satură de aceste peregrinări și se decide să se întoarcă cu un spirit mult mai conciliant la femeia pe care o întîlnise, își dă seama că este prea tîrziu. Se măritase. Ce-i rămîne atunci unui om marcat de război și de incapacitatea lui de a începe o viață nouă?

PE ECRANELE LUMII

spective, numele unor Wajda, Tarkovski, Iancso, Ciuhrai, Bondarciuk, Petrović, Sergiu Nicolaescu, Makk, de pildă, ca să nu pomenim decît pe cîțiva, au sunat foarte familiar. Desigur, prezențele la festivaluri sînt poate mai sonore, prilejuiesc mai ample comentarii și totodată incursiuni în cinematografiile unora sau altora dintre țările participante.

În mai 1972, la Cannes, filmul lui Tarkovski, «Solaris» (Andrei Tarkovski era o cunoștință mai veche a festivalului de la Cannes cu filmul «Rubliov» care primise în 1969 premiul criticii internaționale) a prilejuit în acest an un asemenea moment de reflecție asupra unei cinematografii. Dar el n-a fost singurul film capabil să genereze priviri mai ample asupra unei școli de film. La Veneția, la Sorrento, la Londra și New York, opere reprezentative ale școlii sovietice de film au făcut obiectul unor retrospective, zile ale filmului sovietic, sau unor dezbateri profesionale în care ele au fost invocate ca argumente artistice, modalități estetice, etc.

Ultima dintre marile întîlniri cinematografice internaționale ale acestui an, a fost, bineînțeles, Mostra venețiană, a cărei valoare nu o discutăm în această trecere în revistă, dar despre care trebuie să spunem că s-a bucurat de o puternică reprezentare a cinematografiilor socialiste: URSS, Ungaria, Republica Democrată Germană, Polonia, România, Cehoslovacia, Iugoslavia și Republica Populară Chineză.

Filmele țărilor socialiste au ocupat deci un loc însemnat în această paradă a creației cinematografice.

Astfel:

CHINA

Dacă anul trecut, unul din momentele semnificative ale tradiționalei manifestări cinematografice din Veneția l-a constituit proiectarea filmului «Detașamentul roșu de femei», în acest an un alt film — binecunoscut de altfel spectatorilor noștri — a reținut interesul publicului din toată lumea: «Fata cu părul cărunt».

Expresivitatea, forța emoțională a peliculei realizatorilor din Pekin, au fost din nou revelate și în legătură cu acest film. El a fost proiectat în marea sală a Festivalului și concomitent și în alte cîteva săli din oraș. Filmul acesta este cunoscut și apreciat pe foarte multe meridiane.

Un spectacol mereu tînăr («Fata cu părul cărunt»)

Filmul socialist pe ecranele lumii

Republica Democrată GERMANĂ

Producția studiourilor DEFA a fost bine prezentată anul acesta, în special la marea întîlnire venețiană.

S-a afirmat, de pildă, în cercurile presei internaționale, despre regizorul Egon Günther că filmul său are darul — întocmai ca în dramaturgia lui Brecht — de a lăsa deschise alte desfășurări ale povestirii, are darul de a asocia spontan noi probleme ale Prezentului. Filmul înfățișat la această întîlnire de Egon Günther se cheamă «Der Dritte» — adică «Cel de-al treilea».

Povestirea cinematografică se întinde pe o durată de 18 ani din viața unei femei care a încercat să-și croiască un drum în viață, avînd de întîmpinat multe dificultăți, experiențe amare, dar trecînd peste toate cu încredere în sine și cu enorm curaj.

Începutul filmului ne-o arată pe eroină căutînd să-și descopere vocația. După o primă eroare, Margit Fliesser se înscrie la universitate. Aici i se întîmplă ceva neobișnuit: se îndrăgostește de un profesor și va avea un copil. O vedem apoi, după o bucată de vreme, îndrăgostită de un alt bărbat. Va avea un copil orb. Este cuprinsă de disperare. Dar își recapătă curajul și se încrîncenează să găsească o ieșire din această situație. Găsește această ieșire, învățînd să devină tehnician, ceea ce îi îngăduie să aibă o viață convenabilă și să-și poată crește copiii. Margit își dă însă seama — într-un moment de meditație, de nostalgie — că a împlinit 30 de ani. Este într-adevăr independentă și considerată drept o femeie emancipată, deși, în sinea ei, este victima unor inhibiții aproape inexplicabile pentru ea, în relațiile cu bărbații. La toate acestea se adaugă și faptul că resimte lipsa unui tovarăș de viață pe care să-l iubească. Și în acest moment de răscruce apare al treilea bărbat din viața ei, dar de astă dată, maturitatea, experiența de multe ori amară, își spun cuvîntul. Cu acest al treilea bărbat, ea se poartă cu mult tact și prevedere, iar raporturile cotidiene sînt vegheate de o veșnică luciditate. Se pune de astă dată problema de a face astfel ca prezența lui în fața copiilor să nu fie un șoc pentru aceștia, să-i obișnuiască încetul cu încetul, de parcă ar fi adevăratul lor tată. Apropierea dintre cei doi se face cu grijă, cu grija față de ei înșiși ca și față de cei din jur.

Filmul lui Egon Günther, chiar atît de succint expus ca tramă, este semnificativ pentru invitația la luciditate și în același timp pentru umanismul pe care îl degajă; și mai trebuie amintit că el a beneficiat de excelenta interpretare a Juttei Hoffmann, laureată a festivalului venețian pentru rolul Margitei Fliesser.

Al doilea film din R.D.G. prezent în însemnata competiție venețiană, se întîmplă să fie tot un film de dragoste, «Dragul meu Robinson» realizat de Roland Gräf.

Un film și vesel și trist deopotrivă, un film al tineretului de astăzi, ale cărui probleme se proiectează pe un fundal social amplu. Eroii filmului: un băiat, o fată și un copil. Nu sînt o familie, sau mai exact nu sînt încă o familie. Peter o iubește pe Karine. Îl iubește și pe fiul său, dar mai presus de orice, își iubește «propria sa libertate», «propria sa independență».

Devenit tată puțin prea devreme, el are de făcut față exigențelor noi și complicate, trebuie să fie atent la relațiile cu Karine, trebuie să privească cu multă gingășie dar și răspundere dragostea acesteia pentru el, dar mai ales, Peter este obligat să-și facă un profund examen de conștiință.

După ce, cu prețul unor chinuitoare nopți de veghe și de zbucium reușește să treacă prin aceste încercări de maturizare, și să-și reprezinte exact situația în care se află, se încumetă, abia acum, să-i mărturisească propriului său tată că are un copil și că noile lui obligații îl fac să treacă pragul adolescenței. În acest timp însă, Karine cunoaște și ea un proces destul de chinuitor: îi vine greu să îndure indecizia și tărăgăneala la care o supune Peter. Există un personaj — e drept, puțin cam formal în acest film, care este mai mult o funcție dramatică — un oarecare Kovalsky, coleg de școală al lui Peter, care o provoacă și o obligă neîncetat să mediteze asupra propriei ei condiții. Și de aici o seamă de confruntări între cei doi, care au acea duritate a ideilor expuse sincer, cu ascuțime, fără nici un menajament. Este, de fapt, însuși examenul pe care adolescența îl dă în pragul maturității.

În sfîrșit, cel de-al treilea film prezent oficial pe ecranele Mostrei venețiene, aparține unuia dintre cei mai afirmați regizori din R.D.G., Konrad Wolf. Filmul său, «Aveam 19 ani», este o meditație a unui moment de istorie a Germaniei, asupra ultimelor pîlpîiri ale celui de-al doilea război mondial.

Sîntem în 1945, în luna aprilie, în momentul ofensivei sovietice asupra Berlinului. Sînt ultimele zile ale războiului. Un tînăr se pregătește să treacă Oderul. Numele lui este Gregor Hecker, un german îmbrăcat în uniformă de locotenent sovietic. Părinții săi, niște emigranți germani, îl crescuseră la Moscova. În momentul în care filmul debutează, tînărul Gregor este pe cale să se întoarcă, «la ai lui», dar înlăuntrul ființei sale se întreabă dacă într-adevăr se află «la ai lui». Nu este vorba de întoarcerea fiului pierdut, ci mai curînd este vorba de țara pe care a pierdut-o.

O confruntare cu sine («Aveam 19 ani»)

Filmul relatează evenimentele petrecute între 16 aprilie și 2 mai, evenimente trăite de armata 48-a și de către eroul filmului nostru Gregor Hecker, aflat într-o unitate care pătrunde printre primele prin centura de apărare a Berlinului. În cursul acestor cîteva zile, eroul filmului are prilejul să cunoască o serie de oameni plini de speranță, dar și pe alții care sînt dis-

Filmul socialist pe ecranele lumii

Un poem al lucidității în dragoste («Cel de-al treilea»)

Un poem al maturității în dragoste («Dragul meu Robinson»)

Un artist își depășește epoca («Goya»)

perați. Unii vor supraviețui, alții vor pieri.

Oficial pacea se declară, dar războiul nu este încă terminat. Soldați, ofițeri, țărani, copii umplu străzile în ruine și drumurile. În închisori și lagăre sînt puși în libertate deținuții politici și prizonierii.

Cu ce ochi îi privesc germanii în aceste clipe pe ruși și, pe de altă parte, cum îi privesc rușii pe acești germani?

De fapt, aceasta este tema filmului care dictează și observația cineastului. Pentru că eroul filmului, Gregor nu se află, de fapt, între două fronturi, ci în sînul unor comunități care trebuie să răspundă, în acest ceas, întrebării percutante: e oare posibil să se fi întîmplat asemenea orori în inima Europei?

Confruntarea cu tot ceea ce revelează acest moment al sfîrșitului de război și începutului păcii, constituie pentru Gregor o experiență de o viață întreagă, un teren de profunde meditații. Este, de fapt, toată istoria acestui tînăr venit de la Moscova pînă la Berlin, povestea unui tînăr care are pentru război și pentru cei ce îl pun la cale o teribilă ură, o eternă neîmpăcare.

Deopotrivă, filmele «Goya» al aceluiași Konrad Wolf și «Zile de concediu» al lui Egon Günther au fost împreună cu filmele de mai sus prezentate de studiourile DEFA în cadrul unei gale și a unor zile ale filmului din Republica Democrată Germană, organizate la Veneția cu prilejul festivalului întîlnirii venețiene.

Filmul socialist pe ecranele lumii

IUGOSLAVIA

Zilele filmului iugoslav, binecunoscute sub denumirea de «Festivalul de la Pola», au avut și anul acesta privilegiul de a înmănunchia producția unei stagiuni, spre a o înfățișa unui public, în marea lui majoritate local, dar în sînul căruia se află întotdeauna un consecvent și consistent contingent de oaspeți din toată lumea. Festivalul de la Pola este astfel o oglindă a realizărilor unui an, este o ocazie de a prezenta filmul iugoslav lumii întregi.

Din filmele văzute în luna iulie a acestui an, două și-au și început cariera internațională: «Maestrul și Margareta» de Alekandr Petrović și «Muncitorii de șoc» de Bata Cengić.

Primul film este o viziune strict personală, inspirată de romanul lui Bulgakov; al doilea este un exercițiu de virtuozitate satirică al regizorului Bata Cengić.

Concomitent însă cu desfășurarea competiției pe terenul filmului de ficțiune iugoslav, festivalul a prilejuit și cunoașterea unor filme care se bucură de multă prețuire în lume: filmul iugoslav de scurt-metraj, documentarul și filmul de animație, terenuri pe care realizatorii acestei cinematografii sînt foarte adesea dați exemplu de măiestrie și inventivitate.

Unul dintre aceste documentare, o anchetă, «Trenuri speciale», s-a bucurat de multe premii — și de o privire deosebită, căci de fiecare dată cînd este proiectat, publicul arată o deosebită emoție în fața sincerității, a acuității observației autorului său, care urmărește aici destinul unor muncitori emigranți, tragismul dezlipirii lor de țară și al plecării în necunoscut.

Margareta lui Alexandr Petrović

Margareta lui Zivanović («Cîntăreața»)

Filmul socialist pe ecranele lumii

ROMÂNIA

«Puterea și Adevărul» și «Felix și Otilia» — filme pe care spectatorii noștri le-au primit atît de călduros (masiva participare la reprezentații, amplele dezbateri din presă, asiduitatea cu care spectatorii noștri au ținut să-și exprime părerea despre ele prin scris sau viu grai, sînt, credem, suficiente argumente ale popularității lor) — și-au început și ele cariera internațională prin apariția pe ecranul unuia dintre cele mai importante festivaluri internaționale, la Veneția.

La acest sfîrșit de an putem afirma că viața lor pe ecrane a ajuns la punctul culminant, că ele sînt în continuare urmărite cu interes și prețuire și că, din punctul de vedere al circulației lor în rețeaua sălilor, sînt acum la apogeu. Spre satisfacția realizatorilor, a spectatorilor și a noastră.

Cu simțul răspunderii istorice («Puterea și Adevărul»)

Trecutul privit cu ochi de astăzi («Felix și Otilia»)

Filmul socialist pe ecranele lumii

UNGARIA

Pe ecranele diferitelor meridiane ale lumii, filmele produse de studiourile din țara vecină sînt adesea considerate evenimente cinematografice. Întîlnirile internaționale, festivalurile, simpozioanele, își dispută realizările unor Iancso, Istvan Gall, Huszarik și ale altor regizori maghiari.

Într-una din ultimele întîlniri de prestigiu din acest an, o întîlnire care are de obicei un mare ecou — festivalul de la New York — filmul lui Iancso «Psalmul roșu» s-a bucurat nu numai de ceea ce în mod curent se numește **succes,** ci a prilejuit un moment de meditație cinematografică, de discuții prelungite ale criticilor și cineaștilor.

La întîlnirea venețiană, un alt film al cinematografiei ungare s-a bucurat, poate, de cea mai călduroasă primire: «Sindbad» al lui Zoltan Huszarik.

Și pe marginea acestui film s-au purtat discuții. Au existat voci care, fără să-i conteste valoarea cinematografică, au reproșat o anume înclinare spre calofilie. Nimeni însă nu i-a contestat subtilitatea cu care este urmărită încercarea personajului central (un fel de Don Juan de la sfîrșitul secolului XIX) de a-și retrăi amintirile afective, cu o convingere și o seducătoare gingășie, într-o atmosferă nedeclarat proustiană, dar greu am putea vedea un Proust mai autentic.

Timpul, în acest film, nu are nici o putere asupra amintirilor, acestea copleșind fără încetare memoria. La umbra unor copaci bătrîni în apus de soare, două tinere, la brațul unui distins domn, schițează pași de cadril. Cine este acest domn? Sindbad. Într-o altă scenă, pe un drum acoperit de zăpadă, orbitor de albă, un cupeu trece agale și parcă învăluit în tristețe. Un om, cu părul încărunțit, merge covîrșit parcă de o durere, de o suferință. Este tot Sindbad. Stăpîna unei vile de la marginea orașului îl recunoaște cu greu pe acest straniu nou venit, pe Sindbad, care odinioară însemnase pentru ea toată dragostea.

Într-o dimineață de primăvară, o femeie cuprinsă de neliniște, îi cere lui Sindbad să-i ia zilele. Apoi se face ziuă și tînăra îndrăgostită cu ochii plînși, se urcă în trăsură. Sindbad o însoțește pînă la poartă pe mica florăreasă. De la fereastră, tînăra îi aruncă o floare și apoi se sinucide.

Filmul este străbătut de văpăile pasiunii, uneori aces-

Imagini ale unei cinematografii de **marcă** *(«Psalmul roșu»)*

Filmul socialist pe ecranele lumii

te pasiuni au aerul că sînt nemuritoare, de întîlniri trecătoare și de stranii aventuri, de o fericire nebună, ca și de amară decepție, tinere și femei în toată firea trec, rînd pe rînd, pe ecranul memoriei, o memorie capricioasă, a acestui Don Juan care se cheamă Sindbad. Seria acestor retrăiri ne conduce și pe urmele pașilor lui Sindbad în case rău famate, unde în mod paradoxal (și am spune noi, asemenea lui Toulouse-Lautrec sau chiar asemeni lui Proust, care este unul din inspiratorii filmului) eroul își caută și uneori își și găsește înțelegere și chiar tihnă.

Peisaje, orașe, străzi insolite sau cimitire cuprinse de neguri, veri însorite și strălucitoare ca și ierni ireale, tinere cu sufletul mare și nopți în care se scriu scrisori de dragoste, acestea sînt toate scene pe care le retrăiește un om la capătul existenței sale afective.

Filmul are ca notă covîrșitoare o mare nostalgie și delicatețe. Pe fundalul, uneori, de o anumită picanterie, realizatorul a știut să păstreze, ceea ce este argumentul suprem al artei: măsura.

Deși nu este singurul film care s-ar mai putea menționa printre realizările cinematografiei ungare, ce s-au afirmat pe alte meridiane, «Peisaj mort» de Istvan Gaal trebuie reținut ca un film simplu, sincer și profund, aceștia fiind chiar termenii în care a fost el apreciat de presa internațională.

«Sindbad» sau memoria afectivă

«Peisaj mort» sau banalul privit în lumină tulburătoare

Filmul socialist pe ecranele lumii

U.R.S.S.

Două filme sovietice au fost prezente încă în prima săptămînă a întîlnirii de la Veneţia, iar al treilea în cea de a doua săptămînă. Iată-le:

Filmul lui Rostoţki, «Zorile sînt calme», a prilejuit primele ample comentarii. Povestea cuprinsă în acest film se petrece în nordul Uniunii Sovietice, în timpul celui de al doilea război mondial. Într-un sat pierdut între nenumăratele lacuri ale Careliei, se află amplasată o mică unitate militară. Comandantul se decide să schimbe compoziţia garnizoanei şi aduce în unitate 15 tinere care să lupte în cadrul unităţii de artilerie. Într-una din zile, un avion german zboară pe deasupra satului. Tinerele fete deschid focul şi-l doboară. Asupra pilotului mort ele descoperă o hartă cu preţioase indicaţii strategice: germanii îşi propuseseră să străpungă poziţia din pădure şi să ajungă la linia de cale ferată şi mai departe, la canalul Volga-Don. Comandantul ia hotărîrea de a trece la curăţirea pădurii şi la capturarea soldaţilor hitlerişti care îşi făcuseră amplasamente acolo. La această operaţie iau parte cinci tinere. Se angajează lupta şi în cursul desfăşurării ei, comandantul o trimite pe una din fete în sat să ceară întăriri. Lupta devine crîncenă, una din fete ajunsă în prima linie este ucisă, în timp ce o alta, trimisă în sat, se îneacă într-o mlaştină. Germanii trec la atac. O altă fată este ucisă încercînd să oprească pătrunderea soldaţilor germani. Dar comandantul manevrează mica sa unitate în aşa fel, încît îi conduce pe nazişti spre locul mlăştinos, simulînd că el şi soldaţii lui se îneacă. Apoi, îi atacă din flanc, dar în cursul acestei lupte cade încă una din fete. Comandantul şi cu ultima supravieţuitoare din cele cinci luptătoare atacă refugiul soldaţilor germani şi-i face prizonieri.

Filmul lui Rostoţki, o poveste de război, dar fără mare montare militară, ci avansînd în primul plan portretele unor eroine în sufletul cărora se dă lupta între teama de duşman şi datoria de a-l învinge, conţine scene de o mare duioşie umană.

Al doilea film, este cel al tinerei regizoare Larissa Scepitko, «Tu şi eu».

Doi prieteni, Piotr şi Saşa,

O problematică realistă într-un film fantastic («Solaris»)

Despre război nu s-a spus încă totul («Nora»)